



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ»

«ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ»

«CRIME IN ANCIENT TRAGEDY»

Ευθύμιος Καλαμάτας

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ ΘΕΣΜΟΣ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ
ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ευθύμιος Καλαμάτας

A.M: 4372017009

«ΕΓΚΛΗΜΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ»

«CRIME IN ANCIENT TRAGEDY»

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ

κ. ΚΛΑΔΑΚΗ ΜΑΡΙΑ

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

κ. ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ ΣΠΥΡΙΔΩΝ

κ. ΠΑΠΠΑΣ ΘΕΟΔΩΡΟΣ

ΡΟΔΟΣ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2020

Copyright ©, Ευθύμιος Καλαμάτας, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας εργασίας, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα.

Οι απόψεις και τα συμπεράσματα που περιέχονται σε αυτό το έγγραφο εκφράζουν το συγγραφέα και δεν πρέπει να ερμηνευθεί ότι αντιπροσωπεύουν τις επίσημες θέσεις του Τμήματος Μεσογειακών Σπουδών ή της Τριμελούς Επιτροπής.

*«οὐ γὰρ τοῖς ψηφίσμασιν,
ἀλλὰ τοῖς ἥθεσιν καλῶς οἰκεῖσθαι τὰς πόλεις».*

« Οι πόλεις δεν διοικούνται σωστά με τους νόμους,
αλλά με την ηθική συμπεριφορά των πολιτών».

Ισοκράτης, *Ἄρεοπαγτικός* (7, 41)

Περιεχόμενα

Περίληψη	σελ. 6
Ευχαριστίες	7
Εισαγωγή	8
Θεωρητικό Πλαίσιο	9
1. Έγκλημα και Βία στα κείμενα των αρχαίων συγγραφέων	10
2. Το κοινωνικό-ιστορικό πλαίσιο της εποχής και η απαρχή των θεμάτων	12
3. Έγκλημα και Βία στην αρχαία τραγωδία	14
4. Έγκλημα και κάθαρση στην τραγωδία	17
5. Η συχνότητα των φόνων στην τραγική λογοτεχνική παραγωγή	19
6. Η αποτύπωση του εγκληματικού ήθους των ηρώων των τραγωδιών	20
7. Η αθωότητα του δράστη και η επιβολή της τιμωρίας	22
8. Ο ρόλος του Χορού ως δραματικού προσώπου έναντι του εγκλήματος	23
Ερευνητικό Μέρος	26
9. Εγκληματικές μορφές των μεγάλων τραγικών συγγραφέων	27
9.1. Η Μήδεια	27
9.2. Η Κλυταιμνήστρα	28
9.3. Η Ηλέκτρα	37
9.4. Ο Ορέστης	57
10. Έγκλημα και σύγχρονη εποχή	72
Συμπεράσματα- Επίλογος	75
Βιβλιογραφία	76

Περίληψη

Από τα πρώτα χρόνια της διαμόρφωσης της κοινωνίας με την απόφαση των ανθρώπων να συμβιώσουν προκειμένου να ανταπεξέλθουν στις δυσκολίες που συνάντησαν μέχρι τις ημέρες μας, το έγκλημα ενέχει σημαίνουσα θέση στο πλαίσιο των οργανωμένων αυτών συνόλων, καθώς αφορά στην υπέρβαση των γραπτών και άγραφων νόμων και συγκροτεί μια πράξη εκτός ορίων και ένα άτοπο γεγονός που πυροδοτεί τη σκέψη του κοινού, ώστε να αντιληφθεί την όποια παρέκκλιση από τους θεσμούς.

Η αποτύπωση των εγκλημάτων έχει τις απαρχές της στη λογοτεχνική παραγωγή του αρχαίου ελληνικού κόσμου, όπου οι τραγωδοί αναφέρθηκαν και προσπάθησαν να ερμηνεύσουν ειδεχθή εγκλήματα, όπως παιδοκτονίες, αδελφοκτονίες, μητροκτονίες και πατροκτονίες απεικονίζοντας τους διανοητικούς μηχανισμούς που τους οδήγησαν στην τέλεση της εγκληματικής πράξης αφενός δικαιολογώντας τον δράστη και αφετέρου καταδικάζοντάς τον στην καταδίωξη των εφιαλτικών Ερινιών. Το αθηναϊκό κοινό συμπάσχοντας με τους ήρωες ικανοποιούσε τόσο το ενδιαφέρον όσο και την ανησυχία του για την πιθανότητα να υπάρξει και το ίδιο θύμα εγκληματικών ενεργειών.

Έτσι, οι αρχαίες τραγωδίες πυροδότησαν τη σκέψη των ανθρώπων να διερευνήσουν τις παραμέτρους των εγκλημάτων, ήτοι την ανθρώπινη συμπεριφορά, τα κίνητρα, τους ψυχολογικούς και βιολογικούς παράγοντες, καθώς και το πολυσύνθετο κοινωνικό, οικονομικό και πολιτισμικό πλέγμα που ωθούν στη διενέργεια της αφαίρεσης μιας ανθρώπινης ζωής.

Λέξεις Κλειδιά: έγκλημα, αρχαία τραγωδία, ποινή, θεσμικό πλαίσιο.

Abstract

From the earliest years of shaping a society to the decision of people to live together to cope with the difficulties they have encountered to this day, crime has played an important role within these organized groups as it concerns the transgression of written and unwritten laws and constitutes an out-of-bounds act and an inappropriate event that ignites public opinion to perceive any deviation from the institutions.

The depiction of crimes has its origins in the literary production of the ancient Greek world, where tragedies are reported and attempted to interpret atrocious crimes, such as infanticides, fratricides and parricides reflecting on their intellectual mechanisms that perpetrator but also condemning him in the pursuit of the nightmarish Erinians. The Athenian public, sympathizing with the heroes, satisfied both his interest and his concern about the possibility of the same being a victim of criminal acts.

Thus, ancient tragedies have triggered people's thinking to investigate the parameters of crime, namely human behavior, motivation, psychological and biological factors, as well as the complex social, economic and cultural nexus that lead on to the removal of a human life.

Keywords: crime, ancient tragedy, punishment, institutional framework.

Ευχαριστίες

Η εκτέλεση και η ολοκλήρωση μιας μεταπτυχιακής εργασίας συνθέτει μια κοπιαστική αλλά ταυτόχρονα και τελεσφόρα διαδικασία. Το πέρας της παρούσας διατριβής, η οποία εντάσσεται στα πλαίσια του μεταπτυχιακού προγράμματος «Το Θέατρο ως κοινωνικός και πολιτικός θεσμός», με οδήγησε στην αντίληψη πως συναποτέλεσε τόσο απότοκο προσωπικής έρευνας και εργασίας, αλλά και συνεισφοράς και στήριξης πολλών ανθρώπων στους οποίους νιώθω την ανάγκη να εκφράσω τα ειλικρινή μου ευχαριστήρια.

Κατ' αρχάς, επιθυμώ να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κ. Μαρία Κλαδάκη για την αμέριστη και πολύτιμη αρωγή, επόπτευση και καθοδήγηση της κατά τη διάρκεια της συγγραφής της μεταπτυχιακής μου μελέτης. Υπήρξε μια καθηγήτρια με την ουσία της παιδαγωγού, που κεντρίζει το ενδιαφέρον των φοιτητών για το αντικείμενο της επιστήμης στην οποία είναι ταγμένη, με τις γνώσεις, την εμπειρία, τις ανεκτίμητες παραινήσεις, αλλά και προβληματισμούς που μου έθεσε ως εφόδια έμπνευσης για να επιτύχω μια σημαίνουσα προσωπική ακαδημαϊκή επιδίωξη. Επίσης, αποτινών ευχαριστίες και στα άλλα μέλη της τριμελούς εξεταστικής επιτροπής, τους καθηγητές κ.κ. Σπυρίδωνα Συρόπουλο και Θεόδωρο Παππά για τις εμπεριστατωμένες υποδείξεις τους κατά την ανάγνωση της εργασίας μου.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ ανήκει και στην οικογένειά μου, τη σύζυγό μου κ. Ελευθερία Λορένζου και τις κόρες μου Νίκη- Νεφέλη και Μελίνα, που μου έδωσαν κουράγιο, δύναμη, αλλά και έδειξαν κατανόηση ιδιαίτερα τους τελευταίους μήνες αυτού του εγχειρήματος και στάθηκαν δίπλα μου η καθεμιά με το δικό της τρόπο.

Τέλος, ευχαριστώ και τους γεννήτορές μου, τον πατέρα μου κ. Ιωάννη Καλαμάτα και τη μητέρα μου κ. Νίκη Καλαμάτα, για την ένθερμη αγάπη και συμβολή τους όλα αυτά τα χρόνια, ώστε να επιτελώ τους στόχους μου.

Εισαγωγή

Από τη μελέτη της γένεσης του ανθρώπου κοινή είναι η αντίληψη πως τα ανθρώπινα όντα απαρτίζονται από όμοια υλικά και έχουν απaráλλακτες πρωταρχικές ανάγκες, ορμέμφυτα και ανησυχίες, όπως αυτές του ενστίκτου της αυτοσυντήρησης και του φόβου της απώλειας της ζωής. Έτσι, η σύγκρουση και ο αγώνας για την επιβίωση, αλλά και το δέος συνθέτει το συνεκτικό δεσμό στις ανθρώπινες σχέσεις με κυρίαρχο στοιχείο το έγκλημα.

Στις σύγχρονες πολύπλοκες πολυπολιτισμικές κοινωνίες η παραβατικότητα και το ανοσιούργημα ως κοινωνικά φαινόμενα είναι ιδιαίτερος συχνά και συνθέτουν σημαίνουσα αιτία κοινωνικής απορρύθμισης με κοινωνικές, πολιτικές και πολιτισμικές απόρροιες. Η αρχαία ελληνική φιλοσοφία και λογοτεχνία συντέλεσε στη διαμόρφωση της εγκληματολογικής σκέψης και κατ' επέκταση της σύγχρονης επιστήμης, καθώς επηρεάστηκε από τους Πυθαγόρειους φιλοσόφους, αλλά και τους σοφιστές αναφορικά με την διερεύνηση των αιτίων και κινήτρων των θυτών, αλλά και την εφαρμογή ενός ποινικού δικαίου για τη διατήρηση της κοινωνικής συνοχής και της συγκρότησης μιας οργανωμένης πολιτείας.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να απεικονίσει την εγκληματική συμπεριφορά στην διάρκεια της κλασικής εποχής στον αρχαίο ελληνικό κόσμο όπως διαφαίνεται μέσα από τα κείμενα των μεγάλων τραγικών δραματουργών και διαπιστώνεται από το πολιτικό σύστημα και το ποινικό δίκαιο της εποχής.

Η παρούσα εργασία δομείται σε δύο μέρη. Στο πρώτο τμήμα της, το θεωρητικό, γίνεται απόπειρα αποτύπωσης των προπομπών της εγκληματικής έννοιας στη λογοτεχνική παραγωγή της αρχαιότητας, αλλά και η καταγραφή των κινήτρων και των μέσων που διέρχονταν οι θύτες προκειμένου να επιτύχουν το στόχο τους. Στο δεύτερο μέρος, το ερευνητικό προσεγγίζονται τα ειδικά εγκλήματα μέσω των τραγωδιών του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, καθώς και η διαπίστωση σύνδεσης τους με αυτά της σύγχρονης εποχής. Τέλος, παρατίθενται τα συμπεράσματα και βιβλιογραφικός κατάλογος.

Μέρος 1^ο
Θεωρητικό Πλαίσιο

1. Έγκλημα και Βία στα κείμενα των αρχαίων συγγραφέων

Είναι γεγονός πως τα ανθρώπινα όντα είναι πλασμένα με τις ίδιες ανάγκες, τους φόβους και τα ένστικτα τα οποία διαμορφώνουν τις ανθρώπινες σχέσεις, ανάμεσα στα οποία κυριαρχεί η παρόρμηση της επιβίωσης και ο τρόμος της απώλειας της ζωής. Μια από τις χαρακτηριστικές σχέσεις των ανθρώπων απαρτίζει το έγκλημα, ένα φαινόμενο περίπλοκο με εκφάνσεις κοινωνικές, πολιτικές, πολιτισμικές, οικονομικές αλλά και ψυχολογικές, ανθρωπολογικές και ιατρικές η κατανόηση και μελέτη των οποίων οδηγεί σε κάποια ερμηνεία της δράσης του εγκληματία.

Οι πρώτες έμμεσες πηγές πληροφόρησης για το φόνο απεικονίζονται στη Μυκηναϊκή εποχή, όπου η κοινωνική δομή βασίζεται στους δεσμούς αίματος με εμφανή στοιχεία στρατιωτικής οργάνωσης και συγκεντρωτικής εξουσίας στα χέρια του βασιλιά και τα εγκλήματα να αφορούν στην προσβολή του γένους ή των θεοτήτων, στην ανθρωποκτονία και στις γενετήσιες προσβολές με την τιμωρία του δράστη να περιέρχεται στην ιδιωτική πρωτοβουλία με τη μορφή της εκδίκησης.¹

Τα στοιχεία αυτά αποτυπώνονται στα ομηρικά έπη, όπου η ανθρωποκτονία ενέχει σημαίνοντα ρόλο και καταγράφεται η επιθυμία των μελών να ζητήσουν εκδίκηση για το φόνο παίρνοντας πίσω το χαμένο αίμα είτε από τον ίδιο το δράστη είτε από ολόκληρο το γένος του αντικατοπτρίζοντας την εικόνα του δικαίου στον αρχαίο κόσμο στον οποίο δεν υπάρχουν γραπτοί νόμοι, αλλά τιμούνται οι άγραφοι νόμοι και οι καθιερωμένες συνήθειες και διαφυλάττονται από τους «δικαστόλους» και τους «διογενείς και διοτρεφείς βασιλείς».²

Αυτή την περίοδο προέχει το αποτέλεσμα που είναι η σκληρή εκδίκηση στηριζόμενη στη βία και στην ανταπόδοση του εγκλήματος ακόμη και με θάνατο, ενώ η αναζήτηση των αιτίων ή ο καταλογισμός του θύτη δεν συνάδουν, ώστε να απαλλαγεί ο δράστης ή να μειωθεί η ποινή. Αντιθέτως, η αντενέργεια αυτή αποδίδεται σε θεϊκή παρέμβαση με την μορφή ύβρεως, η οποία είναι αντίθετη με τα χρηστά ήθη της εποχής και το εθιμικό δίκαιο ώστε να αποκατασταθεί η τάξη, όπως διαφαίνεται και στη ραψωδία Σ της Ιλιάδας, «*Λαοί δ' εἰν' ἀγορῆ ἔσαν ἄθροοι... δύο δ' ἄνδρες ἐνείκεον εἴνεκα ποινῆς ἀνδρός ἀποφθιμένου· ὁ μὲν εὐχετο πάντ' ἀποδοῦναι, δήμῳ πιφαύσκων, ὁ δ' ἀναίνετο μηδέν ἐλέσθαι... Κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύο χρυσοῖο τάλαντα, τῷ δόμεν ὅς μετὰ τοῖσι δίκην ἰθύντατα εἴποι*», (Ιλιάδα, Σ 497–508), όπου τα κοντινά πρόσωπα του φονευθέντος καταφεύγουν στη βεντέτα, αφού η ανθρωποκτονία λογιζόταν ως μέγιστο αδίκημα και επαφίετο και στην ανθρώπινη αυτοδικία ως ευσεβές καθήκον των συγγενών και υποχρέωση για να μη μείνει ανεκδίκητος ο νεκρός, διαφορετικά

¹ Παρασκευόπουλος (1982) 28.

² Γαρδίκας (1918) 1-2.

ήταν αναγκασμένοι ν' αντιμετωπίσουν την μήνη και την κατακραυγή της κοινής γνώμης.³ Ο δράστης προσκαλούνταν από το συμβούλιο των γερόντων- τα γηραιότερα άρρενα μέλη των εμπλεκόμενων οικογενειών τα οποία συνέτασσαν και τις δικαστικές αποφάσεις- και σε περίπτωση που ισχυριζόταν πως απέδωσε «τιμή»- ποινή- με τη μορφή αποζημίωσης στους συγγενείς αποφευγόταν το δικαίωμα της βεντέτα. Σε αντίθετη, όμως, περίπτωση, ο θύτης υποχρεούνταν να εγκαταλείψει την πατρική γη και να πλανάται ανέστιος σε ξένες χώρες αποκομμένος από το κοινωνικό σύνολο, για να αποφύγει την καταδίωξη των συγγενών του νεκρού, όπως διαφαίνεται στην Οδύσσεια «... λιπών δ' ἔτι παισί τοσαῦτα φεύγω, ἐπεὶ φίλον υἷα κατέκτανον Ἰδομενεῆος, Ὀρσίλοχον πόδας ὠκύν...» (Οδύσσεια, ν 258–260) και «... φεύγω, ἐπεὶ νύ μοι αἴσα κατ' ἀνθρώπους ἀλάλησθαι...» (Οδύσσεια, ο 276). Έτσι, εγγράφεται μια πρώτη μορφή υποτυπώδους απόδοσης της δικαιοσύνης από τις δημόσιες αρχές της κοινότητας.⁴

Ωστόσο, η απομάκρυνση του δράστη από τον τόπο του εγκλήματος ενέχει και θρησκευτικές αντιλήψεις, καθώς αποτελούσε «μίασμα» για την πόλη και ήταν αναγκαίο να εξαγνιστεί για την εγκληματική του ενέργεια, αλλά και εσώτερη ανάγκη για τον ίδιο.⁵ Στο σημείο αυτό είναι αναγκαίο να επισημανθεί πως η πλειονότητα των φόνων στα Ομηρικά έπη αφορούν σε φόνους εκ προθέσεως και οι δράστες αυτοτιμωρούνται με εξορία δίχως να υποστούν δίκη, ενώ η τιμωρία αναφορικά με τους εκούσιους ή ακούσιους σκοτωμούς παραμένει η ίδια.⁶

Οι έννοιες έγκλημα, ανοσιούργημα και τιμωρία είναι άρρηκτα συνυφασμένες με την αντίληψη της δικαιοσύνης και της ηθικής, στοιχεία που απάρτισαν αντικείμενο μελέτης των αρχαίων συγγραφέων, όπως του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη και του Ησιόδου.

Οι ρίζες της εγκληματολογικής σκέψης διακρίνονται τόσο στον κώδικα Χαμουραμπί όσο και στα κείμενα των αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων και φιλοσόφων-στο Σοφοκλή, ο ποιητής στην τραγωδία του *Οιδίπους επί Κολωνά*, αποπειράται να διασαφηνίσει τις ενέργειες του πατροκτόνου και αιμομίκτη Οιδίποδα, ενώ σκέψεις για το έγκλημα εξακριβώνονται και στα έργα του Πλάτωνα (*Νόμοι & Πολιτεία*), του Αριστοτέλη (*Πολιτικά & Ηθικά Νικομάχεια*) και του Ησιόδου (*Έργα και Ημέραι*)- δίχως, ωστόσο, να απαρτίζουν την απαρχή της εγκληματολογικής επιστήμης.⁷

Έτσι, στο έργο του Ησιόδου *Έργα και Ημέραι* διαπιστώνεται η ανάγκη απόκτησης γραπτών θεσμών για την προστασία των πολιτών από τις αυθαιρεσίες της εξουσίας και την κατοχύρωσή τους έναντι των παραβατικών και εγκληματικών συμπεριφορών με τη

³ Biscardi (1991) 433-436.

⁴ Biscardi (1991) 436.

⁵ Αλεξιάδης (1989) 45-46.

⁶ Carawan (1998) 45-46.

⁷ Gassin (1990) 25.

δικαιοσύνη να βρίσκεται στα χέρια των «δωροφάγων», οι οποίοι αποφάσιζαν αυθαίρετα κατά περίπτωση.⁸

Όσον αφορά στον Πλάτωνα, το έγκλημα είναι η απόρριψη και αποαρτίζει είτε νόσο της ψυχής ή έλλειψη αγωγής, ενώ η ασαφής ποινή, συνυφασμένη με το κύρος της πράξης και την προσωπικότητα του εγκληματία, θεωρείτο κάθαρση της ψυχής που αποσκοπεί στην ίαση και στη βελτίωση της ψυχολογίας του δράστη δεδομένου πως η ηθική αυτεπίγνωση είναι εγγενής και η εγκληματική ενέργεια πηγάζει από την υπέρμετρη εγωπάθεια.⁹

Αντίθετα, για τον Αριστοτέλη, το έγκλημα αποτελεί πράξη που θίγει την κοινωνία και έχει διαβαθμίσεις ανάμεσα στο παράπτωμα, το αμάρτημα, τη ζημιά και το κακούργημα με ποινές -που εμπειριείχαν στοιχεία αποσόβησης και κοινωνικής αντίστασης για την επανένταξη του δράστη- βασιζόμενες στην αρχή της ισηγορίας, της ισοπολιτείας και της δικαιοσύνης, τις οποίες επέβαλε η πολιτεία έπειτα από δημόσια δίκη και η καταδίκη γνωστοποιούνταν από το λαό. Ωστόσο, ο Αριστοτέλης πίστευε πως η επανακοινωνικοποίηση των κατά έθος εγκληματιών ήταν δυσχερής, καθώς ήταν εξοικειωμένοι στα κακούργηματα και η παραφορά ήταν αυτή που επενεργούσε στην πρόθεσή τους. Ο φιλόσοφος θεωρούσε πως η εγκληματική δράση προερχόταν από την έλλειψη και την υπερβολική αξίωση, αλλά διαφοροποιούσε την εκούσια και την ακούσια διαγωγή- λόγω εξαναγκασμού ή αγνοίας, καθώς μια διεκπεραίωση για να καταλογιστεί ως αξιόποινη ήταν αναγκαίο να προέρχεται από τον ενδότερο κόσμο του δράστη με αμέριστη συναίσθηση των επακόλουθών της, ενώ η ψυχική νόσος, η νοητική υστέρηση, το γήρας και η παιδική ηλικία περιορίζουν το αξιόποινο της δράσης.¹⁰

2. Το κοινωνικό- ιστορικό πλαίσιο της εποχής και η απαρχή των θεμάτων

Είναι αναμφισβήτητο πως η εδραίωση της δημοκρατίας και οι απαρχές της τραγωδίας αποτελούν γεγονότα που διαμορφώθηκαν ταυτόχρονα στη διάρκεια του 5^{ου} αι. π.Χ., όπως αναδεικνύεται και από τη λογοτεχνική παραγωγή της περιόδου αυτής με πρώτη διασωθείσα τραγωδία τους *Πέρσαι* του Αισχύλου, η οποία χρονολογείται γύρω στα 472 π.Χ. και αναφέρεται στη ναυμαχία στη Σαλαμίνα, μόλις 8 έτη έπειτα από το ιστορικό γεγονός το 480 π.Χ., όπου με τη νίκη των Ελλήνων ισχυροποιήθηκε το μεγαλείο της αθηναϊκής ηγεμονίας. Τα εξοχότερα έργα της τραγικής παραγωγής δημιουργήθηκαν στην περίοδο της αθηναϊκής ακμής από τους τρεις μεγάλους τραγωδούς, τον Αισχύλο, το Σοφοκλή και τον Ευριπίδη, αλλά και συγγραφείς λιγότερο γνωστούς στη σύγχρονη εποχή, ενώ η παρακμή τόσο της Αθήνας όσο και του λογοτεχνικού είδους επήλθε το 404 π.Χ. με την ήττα των Αθηναίων στον

⁸ Biscardi (1991) 438 κ.εξ.

⁹ Φαρσεδάκης (1990) 30-35.

¹⁰ Χάιδου (2002) 27-49.

Πελοποννησιακό πόλεμο στο τέλος του αιώνα. Οι τραγικοί ποιητές κλήθηκαν την περίοδο αυτή να συνταιριάζουν τους μύθους που είχαν διασωθεί γεμάτους με ηρωικά στοιχεία, πάθη και εγκλήματα με το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και το νέο πνεύμα της περιόδου. Έτσι, επέλεξαν θέματα σχετικά με τους ήρωες του Τρωικού πολέμου από τα οποία απουσίαζαν τα υπερφυσικά στοιχεία και οι μεταλλάξεις θεοτήτων και τεράτων.¹¹

Ο Αισχύλος, μέσα στις τριλογίες του διανύει ολόκληρο το μύθο για να καταλήξει στο τέλος μέσα από γεγονότα και ανθρώπινα δράματα που αφορούν στην πόλη, όπως στο έργο του *Επτά επί Θήβας* όπου αποτυπώνεται η σύγκρουση των δύο γιων του Οιδίποδα, του Ετεοκλή και του Πολυνείκη και την αντιπαλότητά τους λόγω της πολιτικής τους φιλοδοξίας και στόχος του είναι να καταδείξει την αντίληψη της παντοδυναμίας των θεών, καθώς διακηρύσσει πως η συνέπειες των εγκλημάτων κληροδοτούνται μέχρι και την τρίτη γενιά όπου με τη σύμπραξη της αράς και της ενοχής καταρρέει ένας οίκος ολοσχερώς.¹²

Στα μέσα του αιώνα με την έλευση του Περικλή και των σοφιστών, ο Σοφοκλής στις τραγωδίες του αναφορικά με τον Οιδίποδα παρέχει υπαινικτικές πληροφορίες για σημαντικά δεδομένα του μύθου, ενώ το χρονικό πλαίσιο της δράσης εντοπίζεται αρκετά χρόνια αργότερα όταν ο Οιδίποδας ανακαλύπτει την ταυτότητά του και τα εγκλήματα τα οποία έχει διαπράξει, ενώ στο έργο *Οιδίπους επί Κολωνώ* ο ποιητής εστιάζει στο θάνατό του. Στην *Αντιγόνη* εγγράφεται η καταστροφή του οίκου με την αναφορά του θανάτου τόσο του Ετεοκλή και του Πολυνείκη όσο και τη θανάτωση της Αντιγόνης θέτοντας το ηθικό ζήτημα της ευσέβειας των θείων νόμων ή των διαταγμάτων των αρχόντων. Ωστόσο, και στο έργο του Σοφοκλή αποκαλύπτεται η δοξασία πως οι θεοί είναι οι υπέρμαχοι της ηθικής τάξης και τιμωροί των παραβατών των νόμων και όσων διαπράττουν ανομήματα διατηρώντας τους θεσμούς των θεών απαραβάτους.¹³

Τα έργα του Ευριπίδη απέχουν από το μυθολογικό πλαίσιο και οι ήρωες του διενεργούν σε ένα διαφορετικό περιβάλλον από το μέχρι τότε παραδεδομένο, καθώς η λογοτεχνική του παραγωγή και το μεγαλύτερο μέρος του βίου του συμπίπτει με τα δεινά του πελοποννησιακού πολέμου και την επικράτηση του ατομικισμού στο αθηναϊκό δημοκρατικό καθεστώς. Τα θέματά του πηγάζουν από τους μύθους και τις επικές εξιστορήσεις, αλλά τα χρησιμοποιεί με τέτοιο τρόπο, ώστε να αποτυπώνουν τη σύγχρονή του πραγματικότητα, όπως δημόσια και ιδιωτικά παθήματα, εξοστρακισμούς, θλίψη και οδύνη για τον όλεθρο του πολέμου, αιχμαλωσίες και καταρράκωση ολόκληρων οικογενειών. Οι τραγωδίες του αφορούν στη δραματική απόδοση της διαμάχης και της εκδήλωσης ποικίλων παθών και αναπαριστούν τον ανθρώπινο βίο με τις αντινομίες και τις αντιφάσεις του θίγοντας ζητήματα για την αρετή και

¹¹ De Romilly (2006) 97-100.

¹² Dawe (1968) 89-100.

¹³ Rosenmeyer (1952) 92-112.

την κακία, τον πόλεμο και την ειρήνη, τα πολιτεύματα, την παιδεία, την πατρίδα, την οικογένεια.¹⁴

Στην τραγωδία του *Ιππόλυτος*, το οποίο διαδραματίζεται στην Αθήνα σε μια περίοδο που ο Θησέας απουσιάζει με κύριους ήρωες τη γυναίκα του Φαίδρα και το γιο που απέκτησε από την Αμαζόνα, τον Ιππόλυτο, θέτοντας ένα ζήτημα διαχρονικό αυτό της αιμομικτικής σχέσης και της σεξουαλικής ελευθεριότητας που εντοπίζεται τόσο στον κόσμο των θεών όσο και σε αυτόν των ανθρώπων. Επίσης, στη *Μήδεια* απεικονίζεται μια γυναίκα ατιμασμένη, εξαπατημένη και βίαιη που ωθείται στα άκρα και σκοτώνει τα ίδια της τα παιδιά, η οποία συναντάται σε όλες τις εποχές. Αλλά και στην τραγωδία του *Ηρακλής Μαινόμενος*, ο γνωστός για τους άθλους του ήρωας δεν απεικονίζεται αξιοθαύμαστος, αλλά αξιολύπητος, καθώς παρουσιάζεται θιγμένος και καταβεβλημένος μετά τη δολοφονία των παιδιών του και το δίλημμα να αυτοκτονήσει και ο ίδιος ή να εξακολουθήσει να ζει αποτυπώνοντας το αναπόφευκτο της μοίρας και τις περιπέτειες της ανθρώπινης ζωής.¹⁵

Συνεπώς, οι τραγωδοί διατήρησαν τους ήρωες των μύθων και τα θέματα τους ως αφετηρία, αλλά υιοθέτησαν μια ευελιξία και ανέδειξαν τα ανθρώπινα κοινωνικοπολιτικά προβλήματα τα οποία τους προσέφεραν έμπνευση και οικοδόμησαν την ανθρώπινη αίσθηση με διαφωτιστικές λεπτομέρειες. Οι τραγωδίες συντίθενται γύρω από θέματα που αφορούν στην εκδίκηση, στο πάθος, στο φόνο και στα ένστικτα του ανθρώπου τα οποία επιδρούσαν στη ζωή του. Οι μύθοι δεν εξαλείφονται, αλλά εμπλουτίζονται, διαφοροποιούνται και ανασυνθέτονται.¹⁶

3. Έγκλημα και Βία στην αρχαία τραγωδία

Η λογοτεχνική παραγωγή των προηγούμενων αιώνων έδωσε το έναυσμα και αποτέλεσε τη βάση για τη συγγραφή των τραγωδιών των τριών μεγάλων τραγωδών, του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη, οι οποίοι μετέρχονταν το μύθο με ποικίλους τρόπους, αλλά συνδέοντάς την και με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής τους προκειμένου να μεταδώσουν αξίες, μηνύματα και αρχές στους συμπολίτες τους, να τους «παιδεύσουν» και να διορθώσουν τα «κακώς κείμενα» του κοινωνικοπολιτικού «γίγνεσθαι».

Κατά τον Αριστοτέλη, βασικά μέρη που διακρίνουν το ποιόν του μύθου και της δράσης μιας τραγωδίας απαρτίζονται η περιπέτεια, δηλαδή η μεταβολή των γεγονότων στο αντίθετό τους, η αναγνώριση, η μετάβαση από την άγνοια στη γνώση, και το πάθος το οποίο αφορά σε μια

¹⁴ Cartledge (2012) 25-52.

¹⁵ Μαρκεζίνης (2013) 230-250.

¹⁶ De Romilly (2006) 110- 127.

ενέργεια που άγει τον ήρωα στον αφανισμό η προκαλεί οδύνη, όπως ο θάνατος, η σωματική βλάβη και ο αφόρητος πόνος, στοιχεία δηλαδή που σχετίζονται με τη μεταβολή και ο ήρωας λόγω των σφαλμάτων του να προκαλεί τον έλεο και το φόβο στον εσώτερο κόσμο των θεατών, καθώς οι ήρωες συνδέονται με συγγενικούς δεσμούς αίματος ή φιλίας μεταξύ τους, είτε διενεργώντας έχοντας πλήρη συνείδηση της συγγενικής τους σχέσης, όπως η Μήδεια φονεύει τα παιδιά της, είτε αγνοώντας το συγγενικό δεσμό, ο οποίος αποκαλύπτεται έπειτα από τη διενέργεια της πράξης, όπως στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, όπου ο Οιδίπους δολοφονεί τον πατέρα του εν αγνοία του.¹⁷

Ο αρχαίος κόσμος ήρθε αντιμέτωπος με το έγκλημα και ποικίλες μορφές βίαιης συμπεριφοράς από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας των κοινωνιών, γεγονότα τα οποία επέδρασαν και αποτυπώθηκαν στα έργα των τραγικών ποιητών και φιλοσόφων, στα οποία το αίμα έρρεε σε αφθονία. Στα θεατρικά έργα των τραγωδών του 5^{ου} αι. π.Χ. προσεγγίζονται εγκλήματα φόνου, όπως της δολοφονίας του Λαίου από τον Οιδίποδα, μητροκτονίας, της Κλυταιμνήστρας από τον Ορέστη και την Ηλέκτρα, αδελφοκτονίας λόγω επιθυμίας για εξουσία, ο αλληλοσκοτωμός του Ετεοκλή και του Πολυνείκη, παιδοκτονίας, η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της, αλλά και αιμομιξίας, όπως αυτή του Οιδίποδα με τη μητέρα του την Ιοκάστη, απόπειρες δολοφονίας έναντι των συντρόφων σε καταστάσεις παροξυσμού και μανίας, θυσίας παιδιών από τους γεννήτορές τους, η Ιφιγένεια θυσιάζεται στην Αυλίδα για την ευόδωση του ταξιδιού των Ελλήνων στην Τροία με αρχηγό τον πατέρα της, τον Αγαμέμνονα, συζυγικής απιστίας, του Ιάσωνα απέναντι στη Μήδεια. Ανεξαιρέτως όλοι οι ήρωες πληρώνουν το τίμημα με το θάνατο, με κληρονομικές κατάρες και ποινές από τους θεούς, αλλά και με ενέργειες που άγουν άλλα άτομα σε θάνατο σε έναν αέναο κύκλο βίας και σκοτωμών. Τα εγκλήματα αυτά συνδέονται με το ερωτικό πάθος, την επιθυμία για ανταπόδοση, το συναίσθημα του φθόνου, της μανίας και της απεισκευσίας τα οποία συνυφαίνονται με εξωτερικούς παράγοντες του πολέμου, του τυραννικού καθεστώτος και της δεσποτείας.¹⁸

Δεδομένου πως στην αρχαία τραγωδία δεν γινόταν αναπαράσταση ενός φόνου, τραυματισμού ή μιας αυτοκτονίας μπροστά στα μάτια των θεατών, καθώς έφερε την αντίληψη πως ο βίαιος θάνατος αποτελούσε πηγή μιάσματος τόσο για τον δράστη όσο και για το σύνολο της κοινωνίας, οι δραματουργοί μετέρχονταν άλλα μέσα για την παρουσίαση και απεικόνιση της ειδικούς πράξης. Εξαιρέσεις στον κανόνα αυτό σαφώς και υπάρχουν σε κάποιες τραγωδίες

¹⁷ Belfiore (2000) 5-11.

¹⁸ Μαρκεζίνης (2013) 183 κ.εξ.

του Ευριπίδη και του Σοφοκλή, όπως η *Άλκηστις* και ο *Αίας* αντίστοιχα, όπου διαδραματίστηκε ο θάνατος της ομώνυμης ηρωίδας και η αυτοκτονία του Αίαντα.¹⁹

Η εγκληματική δράση και η χρήση βίας στα έργα των τραγωδών δεν αποτυπώνεται μόνο μέσα στο *μύθο*, την υπόθεση του έργου με τα διαλογικά και τα χορικά αποσπάσματα, αλλά διαφαίνεται μέσα από το σύνολο των κατά ποιόν μερών της, τη *λέξη*, δηλαδή τα εκφραστικά μέσα, τις περιγραφές και τη χρήση των γραμματικών τύπων που μετέρχεται ο ποιητής, καθώς και από την *όψη*, τη σκηνοθεσία, την ενδυμασία των υποκριτών και τα σκηνικά μέσα. Η πράξη θανάτωσης ενός προσώπου δε διαδραματιζόταν μπροστά στα μάτια των θεατών, αλλά αποδιδόταν με παραστατικό, σαφή και διεξοδικό τρόπο μέσα από την αφήγηση από κάποιον υποκριτή με την ιδιότητα του αγγελιαφόρου προξενώντας αγωνία και περιέργεια στους θεατές και συμβάλλοντας στην πρόκληση του ελέους και του πάθους για τους ήρωες, αλλά και τους ίδιους οι οποίοι βίωναν ανάλογες καταστάσεις.²⁰

Η φραστική περιγραφή σκηνών βίας, επιφωνημάτων φρίκης, εκφράσεων οργής, απειλής και ύβρεως συνυφασμένη με την κινητική απεικόνιση της εγκληματικής ενέργειας με τις χειρονομίες των υποκριτών και τον επιτονισμό της φωνής τους υπογραμμίζουν την εμφάνιση των αυτουργών και των θυμάτων αναπαριστώντας την πράξη και αποδίδοντας τα κίνητρα και τα μέσα τέλεσης του ανομήματος. Με την αποτρόπαια παρουσίαση της προετοιμασίας των σκηνών βίας, την οίμωγή των θυμάτων, τον τρόμο και τη θλίψη τόσο των ηρώων όσο και του Χορού καθώς και την απεικόνιση των εγκλημάτων στα έργα τους, οι τραγωδοί αποσκοπούσαν στη διδασκαλία των θεατών και στη μετάδοση μηνυμάτων αποφυγής της, καθώς οδηγεί στην καταστροφή όσους εμπλέκονται σε ειδικές πράξεις.²¹

Η πλειονότητα των εγκλημάτων που καταγράφηκαν στα κείμενα των δραματουργών αφορούσε σε εγκλήματα ερωτικού πάθους, αλλά και διεκδίκησης ή διαφύλαξης της εξουσίας. Στα έργα που αφορούν σε περιόδους βασιλείας και τυραννίας οι εξουσιαστές μετέρχονταν βίαια μέσα προκειμένου να διατηρήσουν το αξίωμά τους, όπως σε περιπτώσεις που θεώρησαν ότι διαπράττονταν συνωμοσίες εναντίον τους ή σε ενδεχόμενο σφετερισμό της κυριαρχίας τους, για παράδειγμα στα έργα του Σοφοκλή *Οιδίπους Τύραννος* και *Αντιγόνη*. Ωστόσο, αποτυπώνονται και πράξεις βίας και εγκλημάτων σε περιστατικά θυσίας παρθένων κοριτσιών ως σφάγια αντί των ζώων σε αιμοχαρείς θεούς, οι οποίες είναι υποχρεωμένες να υποταχθούν στη μοίρα τους έπειτα από τις υποδείξεις των χρησμών των μαντείων για την ευόδωση των πολεμικών σχεδίων και της φιλοδοξίας των ανδρών. Οι ένοχοι, και οι ίδιοι τραγικά πρόσωπα της κοινωνίας, έφταναν στο έγκλημα, παρακινημένοι από τους άγραφους

¹⁹ Γιατρομανωλάκης (2003) 46-56.

²⁰ Γιατρομανωλάκης (2003) 46-56.

²¹ Loraux (1985) 14-20.

εθιμοτυπικούς κανόνες που περιχαράκωναν την κοινωνική ζωή, καθώς θεωρούσαν πως ήταν επιβεβλημένη η αντενέργειά τους και η μοναδική διέξοδος.²²

Ως μέσα οι δράστες των τραγωδιών -άντρες και γυναίκες- μετέρχονταν το σπαθί και το ακόντιό τους, το ξίφος (που ήταν δίκοπο και προκαλούσε καίριο πλήγμα στο θύμα, αλλά ήταν απαραίτητη η σωστή μεταχείριση του), πέτρες, ξύλα, δηλητήριο αλλά και τα ίδια τους τα χέρια ως φονικά όπλα για να πετύχουν ένα θανατηφόρο αποτέλεσμα έναντι του θύματος. Ο θάνατος άλλοτε ήταν ακαριαίος και άλλοτε επακολουθούσε λόγω των βίαιων και θανατηφόρων τραυματισμών ή μέσα σε δυσβάστακτους πόνους από τη χρήση των φαρμάκων, ήτοι των δηλητηριογόνων ουσιών. Υποκείμενα, όπως και αντικείμενα της δολοφονίας, ήταν να δυνατό να είναι άνδρες, γυναίκες και ανήλικα τέκνα.²³ Οι ανθρωποκτονίες διενεργούνταν κυρίως από άνδρες, ενώ στις παιδοκτονίες αυτουργοί είναι οι γυναίκες οι οποίες καταφέρονται έναντι του στενού οικογενειακού τους περιβάλλοντος για λόγους εκδίκησης ή εναντίον όσων εμποδίζουν τη σχέση με το σύζυγο ή τον ερωτικό τους σύντροφο, έτσι όπως αποτυπώνεται στα κείμενα των αρχαίων συγγραφέων. Άλλοτε, παντρεμένες γυναίκες αυτοκτονούν παρακινήμένες από το ερωτικό τους πάθος και την αδυναμία εκπλήρωσής του. Οι επιθέσεις στα θύματα γίνονταν έπειτα από μελέτη και προετοιμασία ενός δολοπλόκου σχεδίου, με στήσιμο ενέδρας, αλλά και με κατά πρόσωπο επίθεση.²⁴

4. Έγκλημα και κάθαρση στην τραγωδία

Όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, χαρακτηριστικό στοιχείο της τραγωδίας είναι η κάθαρση που επέφερε η παρακολούθηση ενός δραματικού έργου- μέσα από τον έλεο και το φόβο- στους θεατές οι οποίοι διέθεταν ένα υψηλό και εκλεπτυσμένο αισθητικό κριτήριο της τέχνης, καθώς η τραγωδία αποτέλεσε μια μορφή διδασκαλίας και ο δραματουργός ήταν ο δάσκαλος και παιδαγωγός τους. Οι αρχαίοι Έλληνες υπήρξαν υπέρμαχοι της δικαιοσύνης και κατακριτές της αδικίας, της βίας και της εγκληματικής συμπεριφοράς, στοιχεία που αξιοποίησαν οι μεγάλοι τραγωδοί στη σύνθεση των έργων τους στα οποία συναντούμε μύθους αναφορικά με τον πόλεμο και το σφετερισμό της εξουσίας, πολιτικές και κοινωνικές αισχρότητες στον καθημερινό βίο, ερωτικά πάθη και ζητήματα εκδίκησης, φθόνου και παράνοιας, τα οποία προξενούν συναισθήματα οίκτου και αγωνίας στους θεατές για τους ήρωες και οδηγούν στην κάθαρση.²⁵

²² Clastres (2004) 17-21.

²³ Διακόπουλος (1999) 268 κ.εξ.

²⁴ Alder & Polk (1996) 398-400.

²⁵ De Romilly (2001) 60-64.

Σε όλα τα δραματικά έργα των τραγωδών του 5^{ου} αι. καταδικάζεται η βία και η εγκληματική συμπεριφορά, τόσο κοινωνικά όσο και σε θεϊκό επίπεδο, καθώς απάρτιζε στοιχείο του κοινωνικοπολιτικού γίνεσθαι. Στην τραγωδία οι ήρωες συγκρούονται και έρχονται αντιμέτωποι με τη βία και το έγκλημα στην πιο αδυσώπητή του μορφή, δίχως να γίνεται διάκριση ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες, καλούς και κακούς, αλλά διαπιστώνεται η αντιπαράθεση και η διάπραξη συναπτόν εγκλημάτων τα οποία βασίζονταν στη θεωρία της αντεκδίκησης και της ανταπόδοσης σε έναν αέναο κύκλο βίας και αίματος. Ωστόσο, αν και στα έργα τους έχουν περάσει οι αντιλήψεις του μιάσματος, του καθαρμού και της θείας δίκης, η έννοια της κάθαρσης, πέρα από την έννοια της εξιλέωσης έναντι των θεών, εμπεριείχε και την οριοθέτηση της επίρριψης της ευθύνης στο δράστη, της αποδοκιμασίας της πράξης του και στην απόδοση της δικαιοσύνης αναφορικά με το νομικό πλαίσιο της εποχής αποσκοπώντας να αποφευχθεί η μίμηση της άνομης συμπεριφοράς και της διαιώνισης της βίας.²⁶

Στα έργα του Αισχύλου αποτυπώνεται το έγκλημα στην πιο αποτρόπαια μορφή του καθώς στην *Ορέστεια* τίθεται το θέμα της εγκληματικής συμπεριφοράς και του φόνου του συζύγου από την ίδια του τη γυναίκα, αλλά και της μητροκτονίας, μιας πράξης που διαπράττεται από τον ίδιο της το γιο, θέματα με διαχρονικές διαστάσεις τα οποία έπεται η κάθαρση με την αποκατάσταση της δικαιοσύνης και της αναχαίτισης των διαδοχικών δολοφονιών. Οι ήρωες του Αισχύλου πάσχουν από τα δικά τους λάθη και ακολουθούν τις επιταγές της μοίρας σε έναν κόσμο όπου καταδικάζεται κάθε πράξη βίας και εκδίκησης και επιφέρει την τιμωρία με τη μεσολάβηση είτε των θεών, όπως η θεά Αθηνά στις *Ευμενίδες*, είτε των ηγετών, όπως στην *Ορέστεια*, με την παρουσίαση της δίκης του Ορέστη στον Άρειο Πάγο ή την παρέμβαση του βασιλιά του Άργους στις *Ικέτιδες* για την προστασία των υπηκόων του.²⁷

Ωστόσο, στα έργα του Σοφοκλή και του Ευριπίδη διαφαίνεται πως η έννοια της συγχώρεσης και της ευσπλαχνίας συνυφαίνονται με την αντίληψη του δικαίου και της νομιμότητας, όπως για παράδειγμα στον *Αίαντα* του Σοφοκλή ο Οδυσσεύς απορρίπτει την ιδέα να καυχηθεί έναντι του αντιπάλου του μνημονεύοντας στην αλληλεγγύη του για την ατυχία και τη δυστυχία του, αλλά και ο Ιππόλυτος, στον Ευριπίδη, συγχωρεί τον πατέρα του έπειτα από την υπόδειξη της θεάς Άρτεμης. Εντοπίζονται, όμως και έργα, όπου η εγκληματική πράξη δεν επιφέρει την ταπεινότητα στους ήρωες, αλλά τη δυστυχία δεδομένου πως η Μήδεια στην ομώνυμη τραγωδία ωθούμενη από την οργή, τη ζηλοφθονία και την εκδικητική μανία μετά από κάποιους δισταγμούς ολοκληρώνει τις αποτρόπαιες πράξεις της και φονεύει αρχικά τα παιδιά της και έπειτα τη Γλαύκη, αρραβωνιαστικιά του Ιάσωνα, αλλά και τον πατέρα της τον Κρέοντα, βασιλιά της Κορίνθου. Στο τέλος του έργου η ηρωίδα ξεφεύγει δίχως να υποστεί

²⁶ Δεληκωστόπουλος (1996) 195 κ.εξ.

²⁷ De Romilly (2006) 149-151.

κάποια τιμωρία και να αποκατασταθεί η τάξη αναφορικά με το δίκαιο δεδομένου πως είναι μια γυναίκα βαρβαρικής καταγωγής, η οποία ενσαρκώνει το βαρβαρικό κόσμο όπου η βία και το έγκλημα φθάνουν στα άκρα, αλλά και με την ιδιότητά της ως μάγισσα και εγγονή του Θεού Ήλιου ξεγλιστρά από τον κατατρεγμό εμπνέοντας τρόμο.²⁸

Οι συγγραφείς στην πλειονότητα των τραγωδιών ανιχνεύουν τη διέξοδο στην παρέμβαση των θεών με τη μορφή του από «μηχανής θεού», αλλά και των θεοτήτων του Κάτω Κόσμου, στο όνομα των οποίων είχε διαμορφωθεί και θεσπιστεί το δικαστήριο του Αρείου Πάγου, το παλαιότερο και σεμνοπρεπέστερο, που βρισκόταν στο λόφο του Άρεως ή *τῶν Ἀρῶν*- των θεοτήτων του κάτω κόσμου- άσυλο για το φονιά από τους συγγενείς που τον καταδίωκαν προκειμένου να αποφύγει την εκδικητική μανία τους, αλλά και χάρος δίκης, όταν η πόλη δικάζε στο όνομα των *Ερινυών, τῶν Ἀρῶν ἢ τῶν Σεμνῶν θεῶν*.²⁹

Στις θεότητες αυτές αποδίδονται ποικίλες ονομασίες από τους τραγωδούς και τους ρήτορες, όπως *ἀλιτήριοι*, που ήταν οι τιμωροί δαίμονες, *ἀλάστορες*, θεότητες που περιόριζαν το έγκλημα, και *προστρόπαιοι*, οι οποίοι ήταν ικέτες που επιδίωκαν ανταπόδοση, αλλά η εκδίκηση ήταν συνυφασμένη με τις *Ερινύες*, χθόνιες θεότητες που καταδίωκαν τους εγκληματίες προκειμένου να αποκατασταθεί η ηθική τάξη, καθώς η ανθρωποκτονία επέφερε μίσημα στον δράστη, αλλά και σε όποιον άλλο ερχόταν σε επαφή μαζί του³⁰.

5. Η συχνότητα των φόνων στην τραγική λογοτεχνική παραγωγή

Σε ένα μεγάλο αριθμό των τραγωδιών που έχουν διασωθεί διενεργούνται εγκλήματα κυρίως κατά των συγγενικών προσώπων με δράστες και θύματα τους γονείς και τα τέκνα, όπου η βιαιότητα των γονιών αφορά σε παιδοκτονία, όπως στα έργα του Ευριπίδη *Ιων*, *Βάκχαι* και *Μήδεια*, όπου η μητέρα στρέφεται ενάντια στα παιδιά της, ενώ στις τραγωδίες του *Ηρακλής*, *Ιφιγένια εν Αυλίδι* και *Ιππόλυτος* δράστης είναι ο πατέρας.³¹

Επιπρόσθετα, και τα τέκνα υπήρξαν αυτουργοί στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου όπου ο Ορέστης δολοφονεί τη μητέρα του Κλυταιμνήστρα και τον εραστή της τον Αίγισθο ως αντεκδίκηση για τη δολοφονία του πατέρα του Αγαμέμνονα, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή και του Ευριπίδη η ηρώιδα παροτρύνει και συνεργεί με τον αδελφό της Οράστη για τη δολοφονία της μητέρας τους, αλλά και στον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή ο ήρωας θανατώνει τον πατέρα του Λάιο μετά από συμπλοκή και νυμφεύεται τη μητέρα του Ιοκάστη εν αγνοία του.

²⁸ De Romilly (2001) 64.

²⁹ Γαρδίκας (1918) 24-25.

³⁰ Harrison (1955) 232-236.

³¹ Belfiore (2000) 11-13.

Στα έργα των αρχαίων τραγωδών εντοπίζονται και αδελφοκτονίες, όπως στους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου και στις *Φοίνισσαι* του Ευριπίδη στις οποίες τα δύο αδέλφια, ο Ετεοκλής και ο Πολυνείκης αλληλοσκοτώνονται για λόγους εξουσίας και διατήρησης-διεκδίκησης του θρόνου. Τέλος, διαπιστώνονται και φόννοι μεταξύ συζύγων, για παράδειγμα στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου και στις *Τραχίνιαι* του Σοφοκλή, όπου η σύζυγος δολοφονεί τον άντρα της.³²

Κατά συνέπεια, τα εγκλήματα της μητροκτονίας, της πατροκτονίας και της παιδοκτονίας δεσπόζουν στα έργα των τραγωδών, οι οποίοι χειρίζονταν τους μύθους- με κυρίαρχο τον οίκο των Ατρείδων- από τη δική τους οπτική γωνία και αντίληψη προκειμένου να προξενήσουν τον έλεο και το φόβο και να επιφέρουν την κάθαρση με τη λύση του μύθου και την αποκατάσταση της τάξης με την υποδειγματική τιμωρία των δραστών.

6. Η αποτύπωση του εγκληματικού ήθους των ηρώων των τραγωδιών

Η τραγωδία υπήρξε το κατεξοχήν ηθοπλαστικό δημιούργημα της εποχής δεδομένου πως οι ποιητές διαμόρφωναν το ήθος, δηλαδή το χαρακτήρα ενός ήρωα, αλλά και διέγραφαν την εξέλιξή του μέσα από τις τριλογίες των έργων τους. Πολλοί μελετητές επισημαίνουν πως σημαίνουσα θέση στο τραγικό έργο έχει η ίδια η πράξη που γίνεται φορέας του νοήματος ως αξιόποινης, ενάρκτης ή ανόσιας δεδομένου πως η πλοκή είναι ήδη καθορισμένη και τα πρόσωπα δεν ενεργούν για να αναπαραστήσουν κάποιο χαρακτήρα, αλλά δίνουν τα κίνητρα μέσα από τις ατομικές τους δράσεις. Στην κοινωνία είναι προκαθορισμένος ο ηθικός κώδικας σύμφωνα με τον οποίο οφείλουν να τηρούν αυστηρά όλα τα πρόσωπα καθώς έχει τις ιδιότητες του αιώνιου και απόλυτου, του άγραφου νόμου που καθορίστηκε από τους θεούς και στους οποίους υπόκεινται τα ανθρώπινα όντα. Οι νόμοι αυτοί θέτουν καθορισμένα και απαράβατα όρια που η υπέρβασή τους οδηγεί τον ήρωα στην πτώση και στη συντριβή. Ο τραγικός ήρωας ενεργεί μέσα σε ένα πλαίσιο που καθορίζεται από υπέρτερες δυνάμεις που προαποφασίζουν για τη δράση τους και τα πρόσωπα εμφανίζονται έχουν αντιφατική και μυστηριώδη μορφή.³³

Έτσι, ο Αισχύλος εγγράφει χειροπιαστά τεκμήρια των ειδεχθών πράξεων των ηρώων του και δεν περιορίστηκε στην περιγραφή και απόδοση των δολοφονιών επί σκηνής. Στο πρώτο έργο της τριλογίας του *Αγαμέμνων* η Κλυταιμνήστρα δεν παρέβλεψε τη θυσία της κόρης της Ιφιγένειας λίγο πριν την αναχώρηση των Ελλήνων για την Τροία και σκοτώνει το σύζυγό της, αλλά και την Κασσάνδρα που προφήτευσε την ανίερη πράξη, με συνεργό τον Αίγισθο μόλις

³² Belfiore (2000) 11-13.

³³ Πενολίδης (2004) 61-70.

φθάνει στο παλάτι έπειτα από τη δεκαετή απουσία του. Στις *Χοηφόρους* ο Ορέστης σκοτώνει τη μητέρα του και το συνεργό της ως αντεκδίκηση για τη δολοφονία του πατέρα του και επιστρέφει στο Άργος, ενώ στις *Ευμενίδες* ο μητροκτόνος καταδιώκεται από τις Ερινύες και εν τέλει δικάζεται θέτοντας με αυτό τον τρόπο τέλος στον κύκλο των βίαιων και εκδικητικών πράξεων και δολοφονιών. Στον Αισχύλο σημαίνοντα ρόλο έχει η ύβρη και η ενοχή του ήρωα απέναντι στους θεούς ή στους ανθρώπους και ο πόνος ως αποτέλεσμα της δίκαιης ποινής από τη θεία δίκη.³⁴

Ο Σοφοκλής παρουσίασε τους ήρωές του εξιδανικευμένους, όπως θα έπρεπε να είναι, μορφές που μάχονται ενάντια στη μοίρα και τις ανθρώπινες συνθήκες δίχως να παραιτούνται, αλλά μένοντας αμετακίνητοι στο ιδεώδες τους. Στο έργο του τραγωδού σημαντικό ρόλο έχει η καταξίωση του ήρωα μέσα από την οδύνη που βιώνει και καταξιώνει τον αγώνα του. Η Ηλέκτρα στο ομώνυμο έργο του Σοφοκλή απαλλάσσεται από την ιδιότητα της μικροψυχίας και της ρηχότητας που της απέδωσε ο Αισχύλος και παρουσιάζεται αφενός μεν ενθαρρυσμένη και με ευγενικό ηρωικό ήθος αφετέρου δε εκφράζοντας ένα αβυσσαλέο ασυμβίβαστο μίσος και επιθυμία για εκδίκηση απέναντι στην Κλυταιμνήστρα, τη μητέρα της και στον Αίγισθο.³⁵

Στο σημείο αυτό πρέπει να επισημανθεί το θέμα της ευθύνης, καθώς βασικό στοιχείο στην πλοκή του μύθου μιας τραγωδίας είναι τα δεινά των ηρώων και η συντριβή τους έπειτα από τη σύγκρουση του ατομικού με το συλλογικό ως αντίμετρο σε κάποια ανομία την οποία, όμως, σε κάποιες περιπτώσεις δεν έχουν προκρίνει ή αγνοούν. Ο Οιδίποδας είχε άγνοια της ταυτότητας του γέρου που σκότωσε στη συμπλοκή, ο οποίος ήταν ο πατέρας του ο Λάιος, ενώ ο Ορέστης έγινε μητροκτόνος για να εκδικηθεί τη δολοφονία του πατέρα του. Κατά συνέπεια, οι τραγικοί ήρωες είναι ταυτόχρονα αθώοι και ένοχοι, καθώς διαπράττουν ένα έγκλημα, ενώ βρίσκονται σε πλάνη και η ποινή στην οποία υπόκεινται διακρίνεται από κάποια ασυμμετρία για τη σφοδρότητα της και την αδικία που τη διακρίνει. Ο Οιδίποδας στην αρχή της τριλογίας του Σοφοκλή εμφανίζεται ένοχος για τις πράξεις του, ωστόσο, στο τελευταίο μέρος της διαφαίνεται πως υπήρξε θύμα της μοίρας και των χρησμών των θεών.³⁶

Αντίθετα, ο Ευριπίδης εστιάζει στις δυστυχίες των ανθρώπων και στο ευμετάβλητο της ζωής. Οι ήρωές του εμφανίζονται όπως ενεργούν και ζουν στην καθημερινή τους ζωή, είναι συνηθισμένοι τύποι με ανθρώπινες αδυναμίες, πάθη και ελαττώματα. Στα έργα του μεταβάλλεται η τεχνοτροπία της σύνθεσης των ηρώων δεδομένου πως ο τραγωδός εστιάζει στα πρόσωπα του μύθου τα οποία βιώνουν μια εσωτερική σύγκρουση και υποφέρουν από ανίκητα πάθη, γεγονός το οποίο είναι ευδιάκριτο στη Μήδεια, που έχει επίγνωση των πράξεων που εκτελεί τις οποίες έχει η ίδια προαποφασίσει. Αλλά και άλλες ηρωίδες του

³⁴ De Romilly (2001) 31-34.

³⁵ Lesky (2010) 382-397).

³⁶ Πενολίδης (2004) 75-93.

ποιητή, όπως η Φαίδρα, η Εκάβη και η Κρέουσα απαρτίζουν αποτυπώσεις ψυχικών ασθενειών απεικονίζοντας τα ανθρώπινα όντα με τα πάθη, τις επιλογές και τις ενέργειές τους θεμελιώνοντας μια μορφή ψυχολογικού δράματος. Έτσι, εγγράφεται μια αμφισημία στα κείμενα των μεγάλων τραγωδών, καθώς αποτελούν έργα καλλιτεχνικά και φιλοσοφικά στα οποία τίθεται το δίλημμα αν οι ίδιοι οι άνθρωποι αποτελούν την αιτία και την πηγή των πράξεών τους.³⁷

7. Η αθωότητα του δράστη και η επιβολή της τιμωρίας

Στο χώρο του δικαίου η επιβολή μιας τιμωρίας προαπαιτεί τη διάπραξη ενός εγκλήματος και μια διαδικασία απονομής δικαιοσύνης για τον προσδιορισμό των συνεπειών και την επιβολή της ποινής. Στον αρχαίο κόσμο υπήρξε ανεπάρκεια στο ζήτημα της δικαιοσύνης δεδομένου πως η θεϊκή νομιμότητα υπήρξε άτεγκτη και αμείλικτη επιβάλλοντας σκληρές τιμωρίες στους εγκληματίες αδιαφορώντας για την εξέταση συναφών ζητημάτων με την πράξη. Στις τραγωδίες του Αισχύλου η επιβολή της ποινής πηγάζει από τους θεούς, η οργή των οποίων πέφτει ανηλεώς πάνω στους ενόχους. Οι ήρωές του είναι ελεύθεροι να δράσουν αναλαμβάνοντας την ευθύνη των πράξεών τους και η τιμωρία που τους επιβάλλεται είναι δίκαιη, καθώς αφορά στη θεϊκή δικαιοσύνη η οποία άρχει τον κόσμο με αιώνιους νόμους.³⁸

Στο Σοφοκλή, ο Οιδίποδας ως αρχέτυπο δράστη εγκλημάτων, ποικίλων κακουργημάτων και ανομιμάτων προξενεί με τις ενέργειές του συμφορές τόσο στο εαυτό του όσο και σε ολόκληρο τον οίκο των Λαβδακιδών με τον άδικο θάνατο των παιδιών του εγγράφει την κληρονομικότητα της ποινικής ευθύνης. Ωστόσο, ο φόνος του πατέρα του και ο γάμος με την Ιοκάστη, τη μητέρα του, δεν ήταν προμελετημένα αμαρτήματα, καθώς η δολοφονία του Λαίου ήταν αυτοάμυνα και είχε παντελή άγνοια για τη γυναίκα που νυμφεύθηκε. Στον *Οιδίποδα Τύραννο*, ο ήρωας οδηγείται στην αυτοκαταστροφή μετά την αποκάλυψη των ανείπωτων σφαλμάτων του αναδεικνύοντας την οργή και το πάθος του, αλλά οδηγώντας τον στην καταξίωση του αγώνα του, αλλά και στη διατήρηση της ισχύς του θείου. Ο τραγικός γέροντας στο έργο *Οιδίπους επί Κολωνώ* χρησιμοποιεί αυτά τα επιχειρήματα για την υπεράσπισή του εισάγοντας με τον τρόπο αυτό τη νομική πλευρά ενός ανθρώπινου τραγικού συμβάντος γεγονός το οποίο καθιστά δυσχερή την εύρεση ποινής που ν' αναλογεί στα εγκλήματα αυτά. Αλλά και στην *Ηλέκτρα*, το πάθος και η οργή της ηρωίδας για εκδίκηση βρίσκει ως αποδέκτες τους ενόχους της δολοφονίας του πατέρα της και θα επέλθει η λύτρωση της με την ηθική αποκατάσταση της τάξης και την αθώωσή της.³⁹

³⁷ Γιατρομανωλάκης (2003) 50-56.

³⁸ Allan (2013) 593-600.

³⁹ Μαρκεζίνης (2013) 250-267.

Στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη εξετάζεται το ζήτημα της ύπαρξης κινήτρου και ψυχικής πρόθεσης για τη διάπραξη του εγκλήματος. Έπειτα από τη αποκάλυψη της ερωτικής σχέσης της Φαίδρας, συζύγου του Θησέα από την Άρτεμη, με το γιο του ο ήρωας εύχεται τη συντριβή του, ενώ η θεά διακρίνει κάποια δικαιολογία και μια ιδιόμορφη συγχώρεση, αφού δεν θα υπάρξουν περαιτέρω συνέπειες για τον παιδοκτόνο Θησέα, αφού ο φόνος δεν διαπράχθηκε εσκεμμένα.

Βέβαια, πολλές φορές οι δράστες ωθούνται στην τέλεση του εγκλήματος λόγω των αντικρουόμενων καθηκόντων στα οποία οφείλουν να ανταποκριθούν και στην πίεση που ασκείται μειώνοντας την ελευθερία της επιλογής τους και το βαθμό της ευθύνης τους. Ο Αγαμέμνονας του Αισχύλου απεικονίζεται ως ένας πατέρας ένοχος από φιλαρχία ή λιγισυχία για τη θυσία της κόρης του της Ιφιγένειας, για να δώσουν οι θεοί ούριο άνεμο να ξεκινήσουν τα πλοία για την Τρωική εκστρατεία. Η απόφασή του, όμως, κρίνεται εγκληματική παρόλο που έδειξε προτεραιότητα απέναντι στο καθήκον του προς τους θεούς και όχι προς τους συγγενείς. Ο Ευριπίδης, εντούτοις, παρουσιάζει τον Αγαμέμνονα στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* ως ένα ον αδύναμο και υπερβολικά αλαζονικό και φιλόδοξο το οποίο προβαίνει σε εγκληματική πράξη έναντι στην κόρη του. Τέλος, η σύγκρουση καθηκόντων διαφαίνεται εντονότερα στην *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Η νεαρή ηρωίδα επιθυμώντας ως στενή συγγενής εξ αίματος να θάψει τον αδελφό της Πολυνείκη έρχεται αντιμέτωπη με το δίλημμα αν πρέπει να παραμείνει πιστή με τους άγραφους θείους νόμους ή να υπακούσει στα διατάγματα ενός ηγέτη. Η συμπλοκή αυτή της προκαλεί ψυχολογικές πιέσεις που αποτυπώνονται στις στιχομυθίες με την Ισμήνη την αδελφή της και έμμεσα διαφαίνονται από τα λόγια του χορού, καθώς καλείται να προχωρήσει σε μια δυσάρεστη επιλογή. Ωστόσο, οι θεοί δεν εμφανίζονται να συνδράμουν στην απόφαση της Αντιγόνης να τηρήσει τα ιερά και απαράβατα θέσμιμα τους και παραμένει αναπάντητο το ερώτημα του συμβιβασμού δύο ηθικών επιταγών.⁴⁰

8. Ο ρόλος του Χορού ως δραματικού προσώπου έναντι του εγκλήματος

Κεντρικό ρόλο στην τραγωδία κατέχει ο Χορός, καθώς συμμετείχε στη δραματική πράξη με δεδομένο πως η τραγωδία αποτέλεσε ένα είδος απόκρισης και διαλόγου των ηθοποιών με το χορό, μια κατηγορία ερμηνευτών που ανταπαντά ομαδικά και όχι ατομικά. Ο χορός συνθέτει το συστατικό εκείνο που συνενώνει το τελετουργικό στοιχείο των εορτών του Διονύσου -με το διθύραμβο και την απόσπαση του εξάρχοντα από το σύνολο- με την καλλιτεχνική ιδιότητα της λυρικής ποίησης, το μέλος με την όρχηση, απαραίτητα στοιχεία των τραγικών έργων τα οποία διαρθρώνονται με κριτήριο την αλληλεπίδραση του χορού και των υποκριτών. Ο χορός

⁴⁰ Μαρκεζίνης (2013) 260-265.

ήταν μια πολυπληθής ομάδα 12 (στην εποχή του Αισχύλου) και έπειτα 15 ατόμων, συνήθως ηλικιωμένων ανδρών ή γυναικών, που διενεργούν ως μια ομοιόμορφη και αδιάσπαστη ολότητα η οποία αντανακλά και καθρεπτίζει τις αντιλήψεις του κοινωνικού συνόλου από το οποίο προέρχεται και στοχεύει στο γενικό όφελος επιδρώντας στον τρόπο με τον οποίο οι θεατές αντιλαμβάνονται τα δρώμενα. Στην ηλικιακή και κοινωνική ομάδα στην οποία ανήκουν τα μέλη του χορού απουσιάζει η φυσική ισχύς, η ενεργητικότητα και το κύρος προκειμένου να αδυνατούν να παρέμβουν και να επηρεάσουν την πορεία του μύθου αναχαιτίζοντας κάποια εγκληματική πράξη αναστέλλοντας την επικείμενη πτώση και τον όλεθρο του ήρωα. Ο χορός τόσο στη *Μήδεια* όσο και στον *Αγαμέμνονα* γεμάτος φρίκη τρέχει στο σημείο που διενεργείται το ανόσιο έγκλημα, αλλά ανήμπορος και γεμάτος φόβο σταματά και καθιλώνεται, αφού η προαίρεση και η συμπεριφορά των ηρώων καθορίζουν την πορεία των γεγονότων. Η ταυτότητα του χορού δεν είναι προκαθορισμένη ούτε κληρονομείται από το μύθο, διαπλάθεται αναφορικά με τον κύριο χαρακτήρα του έργου αντικατοπτρίζοντας κάποια στοιχεία του χαρακτήρα ή της ψυχολογικής του κατάστασης και τα μέλη του διακρίνονται για την ανωνυμία τους και τις σχέσεις υποταγής ή αυτής των μελών μιας κοινότητας. Για παράδειγμα, ο χορός στην *Ελένη* είναι αιχμάλωτες γυναίκες και στον *Αίαντα* και *Φιλοκτήτη* συμπολεμιστές και συμπατριώτες των ηρώων, ενώ στον *Οιδίποδα* απαρτίζεται από γέροντες της πόλης. Τα μέλη του χορού δημιουργούν σχέσεις ενδιαφέροντος και συμπόνιας με κάποιον από τους ήρωες διατηρώντας, όμως, κάποια απόσταση, παρακολουθώντας των αγώνα λόγων ανάμεσα στους κεντρικούς ήρωες και κρίνοντας τα δρώμενα σαν ανεπηρέαστος παρατηρητής διατυπώνοντας παρενθετικές επικρίσεις. Μέσα από μακροσκελείς μονολόγους διαθέτει το πλεονέκτημα να συνάγει συμπεράσματα, να καθοδηγεί και να επηρεάζει τη γνώμη των θεατών. Ωστόσο, ο χορός διαθέτει ώριμη στοχαστικότητα, ενόραση και πείρα, στοιχεία τα οποία συμβάλλουν στην ερμηνεία των διενεργούμενων πράξεων.⁴¹

Ιδιαίτερα σημαντικό στοιχείο στην τραγωδία αναφορικά με το ρόλο του χορού αποτελεί το γεγονός πως δίνει έμφαση σε θέματα πλοκής, παρόλο που η συμμετοχή του προοδευτικά περιορίζεται στα λυρικά άσματα και έχει δευτερεύουσα ανάμειξη στα επεισόδια, δίχως να προωθεί την εξέλιξη του μύθου, αλλά περιορίζεται σε γενικεύσεις εξάγοντας το ηθικό συμπέρασμα και προχωρώντας σε γενικεύσεις επιχειρώντας αναγωγές στο παρελθόν και προωθώντας την πολιτική της λειτουργία μέσα στο κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι της εποχής της.⁴²

Στα δράματα του Αισχύλου ο χορός κατέχει καθοριστικό ρόλο και διαδραματίζει ζωτικό στοιχείο στη δραματοποίηση του μύθου. Στην τραγωδία του *Αγαμέμνων* σημαντικά γεγονότα

⁴¹ Χουρμουζιάδης (1998) 35-37.

⁴² Baldry (2010) 91-99.

και η ουσία του δράματος επί σκηνής, η μετάδοση του εγκλήματος από γενιά σε γενιά και η ευτέλεια της αιτίας που προκάλεσε τον αιματηρό πόλεμο και τη θυσία της Ιφιγένειας αναφέρονται από το χορό. Ο χορός στρέφεται στο απώτερο παρελθόν και τα απόκοσμα στοιχεία που το συνθέτουν. Ο Αγαμέμνων τυφλωμένος από τη δίψα του να εκστρατεύσει ενάντια στην Τροία και να τιμωρήσει τους Τρώες για την αρπαγή της Ελένης δεν αντιλαμβάνεται πως η θυσία της κόρης του Ιφιγένειας αποτελεί φρικτό έγκλημα, αλλά εγγράφεται μέσα από τα λόγια του Χορού, ο οποίος επισημαίνει πως η πράξη του υπήρξε «ανίερη και ανόσια αποκοτιά». Μετά το φόνο του Αγαμέμνονα, οι γέροντες διατυπώνουν ερευνητικές κρίσεις και εκφοβισμούς στην Κλυταιμνήστρα που θριαμβολογεί για την εκδίκησή της και την οδηγούν στην επίγνωση της δικής της ενοχής.⁴³

Ο χορός αποδίδει με έντονο τρόπο τα συναισθήματά του μετά την αποκάλυψη των ειδικών εγκλημάτων με κραυγές και επιφωνήματα φρίκης, με θρήνο και εκφράσεις λύπης στοιχεία που δικαιολογούν την επιλογή χορού γυναικών στην πλειονότητα των τραγικών έργων που έχουν διασωθεί. Σε κάποιες περιπτώσεις, ο χορός γίνεται ευαίσθητος αποδέκτης και εκφραστής της αγωνίας του ήρωα, συμπάσχει και σταδιακά κλιμακώνει τη δραματική ένταση. Πιο συγκεκριμένα, όταν ο αγγελιαφόρος στην τραγωδία Οιδίπους Τύραννος του Σοφοκλή ανακοινώνει το χαμό της Ιοκάστης από απαγχονισμό με διεξοδικές λεπτομέρειες και την τύφλωση του Οιδίποδα για τα αποτρόπαια εγκλήματα που διέπραξε εν αγνοία του, ο χορός διατυπώνει εκφράσεις φρίκης, ενώ κάποιες φορές αποπειράται να μετριάσει τις προγενέστερες περιγραφές που αποδίδουν τη βία και το πάθος των ηρώων.⁴⁴

Με την προσθήκη του δεύτερου και του τρίτου υποκριτή ο χορός σταδιακά μετατοπίζεται και ο ρόλος του συρρικνώνεται, αφού η τραγωδία αφορά σε ιστορίες ατόμων και όχι ομάδων. Στις ιστορίες του Αισχύλου ο χορός αποτελεί βασικό στοιχείο και μόνο στον Προμηθέα Δεσμώτη προοιωνίζεται η μετάβαση σε ένα νέο είδος και ο χορός αποκτά ρόλο αντανakλαστικό και δευτερεύοντα στην πλοκή του μύθου, αλλά καθοριστικό σχετικά με την εξήγησή του.⁴⁵

⁴³ Χουρμουζιάδης (1998) 31-33.

⁴⁴ Χουρμουζιάδης (1998) 45 κ.εξ.

⁴⁵ Χουρμουζιάδης (1998) 121-124.

Μέρος 2^ο
Ερευνητικό Πλαίσιο

9. Εγκληματικές μορφές των μεγάλων τραγικών συγγραφέων

Οι παραδόσεις για τις βίαιες συγκρούσεις των ηρώων στο απώτερο παρελθόν υπήρξαν το βασικό θέμα της αττικής τραγωδίας. Οι ποιητές εναρμόνιζαν το μύθο με καινοτόμες ιδέες της εποχής τους και δραματοποιούσαν τις ιστορίες προσφιλών ηρώων μεταπλάθοντας τους μύθους που τους είχαν κληρονομηθεί από την προϋπάρχουσα λογοτεχνική παραγωγή με τη μεταβολή της δράσης, την εισαγωγή νέων ηρώων και τη διαμόρφωση καινών επεισοδίων. Ωστόσο, δεν υπήρχε άπλετη ελευθερία στην εύρεση καινοτόμων επινοήσεων, καθώς τα δραματικά πρόσωπα παρέμεναν συνυφασμένα με το μυθικό κόσμο και τους καθιερωμένους μύθους.

Στην αρχαία τραγωδία αιωρείται η αίσθηση μιας συμφοράς του παρελθόντος η οποία αγγίζει ή υπερβαίνει τα όρια του εγκλήματος. Το δραματικό έργο επιχειρεί να αποκαταστήσει το δίκαιο αποσκοπώντας την αποτροπή της μίμησης της πράξης με την αποτύπωση της δράσης και των κινήτρων του εγκληματία, ο οποίος δεν απαλλάσσεται από την ενοχή και την ευθύνη στις περιπτώσεις όπου διενήργησε εν αγνοία ή εν βρασμώ. Οι ήρωες των τραγικών έργων έρχονται σε ρήξη με υπέρτερες δυνάμεις και μέσα από αυτή τη διαμάχη αναδεικνύεται το ηθικό μεγαλείο και η τόλμη τους, καθώς μάχονται έναντι στο υλικό συμφέρον για αξίες ηθικές και διαχρονικές και περιπλέκονται σε αντιφατικές καταστάσεις και τέλματα προκειμένου να κατακτήσουν την ηθική τους ελευθερία.⁴⁶

Η αρχαία ελληνική λογοτεχνία αποτυπώνει τις μορφές ποικίλων γυναικών άλλοτε για την εξαιρετική ομορφιά τους, όπως η Πηνελόπη, η Ανδρομάχη και η Αρήτη και άλλοτε για τις επαναστατικές ιδέες τους και τον αιρετικό τους χαρακτήρα για τα δεδομένα της εποχής, όπως η Μήδεια, η Αντιγόνη, η Φαίδρα, η Κλυταιμνήστρα και η Αγαύη, αλλά και ανδρών που προκαλούν ανείπωτες συμφορές τόσο στον εαυτό τους όσο και σε ολόκληρο το κοινωνικό γίγνεσθαι, όπως ο Ορέστης, ο Οιδίποδας, ο Αγαμέμνων και ο Ηρακλής. Κυρίαρχες μορφές των τραγωδιών ανδρικοί και γυναικείοι χαρακτήρες, οι οποίοι είτε αποδέχονται τη μοίρα τους με μακρόθυμη υποταγή είτε με τις ενέργειές τους και τις ειδεχθείς πράξεις τους προξενούν στους θεατές και αναγνώστες των έργων οργή, συγκίνηση, έλεο, φόβο, αλλά και θαυμασμό με το δυναμισμό, το θάρρος, τη γενναιότητα, την αποφασιστικότητα και τα διλήμματα που αντιμετωπίζουν. Οι ήρωες των τραγωδιών παίρνουν το ρόλο κεντρικών τραγικών προσώπων, αφομοιώνονται στην πράξη και ενέχουν καθοριστικό ρόλο. Γυναίκες που ανατρέπουν τα κοινωνικά στερεότυπα και δεδομένα έτοιμες να συγκρουστούν με την εξουσία των ανδρών, αλλά και με τον ίδιο τους τον εαυτό, αλλά και θηλυκές μορφές που ενεργούν στα πλαίσια του «οίκου» σ' ένα σύστημα αξιών και φρονημάτων, αλλά και υπερβαίνουν τα όρια του ρόλου τους εντός του οίκου και της εποπτείας του συζύγου με γνώση και εμπειρία αναδεικνύοντας

⁴⁶ Βενετσάνος (2013) 1.

την ανθρώπινη προσωπικότητα σε όλες τις διαστάσεις της με οντολογικά χαρακτηριστικά το λογικό, συναισθηματικό, κοινωνικό και ηθικό υπόστρωμα με τις συγκρούσεις που προκαλεί⁴⁷. Αλλά και οι ανδρικές μορφές αποτυπώνουν τα χαρακτηριστικά του ρόλου τους σε μια κοινωνία που απαιτεί την εκδίκηση και την εκπλήρωση των καθηκόντων τους, που διεκδικούν την εξουσία με δόλιο τρόπο ή διαπράττοντας φόνο και είναι δέσμοι των χρησμών. Βασίλισσες και βασιλείς, ημίθεες και ημίθεοι, μάγισσες, σύζυγοι, αδελφές, γιοι και κόρες αποτελούν πρότυπα- ιδεοτύπους εγκληματικών μορφών με διαχρονικά χαρακτηριστικά που μπορεί καθένας να συναντήσει σε όλες τις εποχές.⁴⁸

9.1. Η Μήδεια

Η Μήδεια κόρη του Αιήτη, βασιλιά της Κολχίδας, και της Ωκεανίδας Ειδυίας, σύμφωνα με τον Ευριπίδη, ερωτεύτηκε τον Ιάσονα, τον βοήθησε να αποκτήσει το πολύτιμο χρυσόμαλλο δέρας και τον έσωσε από πολλούς και ποικίλους κινδύνους, αφού μετήλθε θεμιτούς και αθέμιτους τρόπους στη διάρκεια του ταξιδιού τους προς την Κόρινθο. Το ζευγάρι ζει για λίγα χρόνια ευτυχισμένο στην πατρίδα του Ιάσονα, όπου είναι γνωστός ήρωας της πόλης λόγω των κατορθωμάτων του και αποκτούν δύο αγόρια, ώσπου ο ήρωας αποφασίζει ν' ατιμάσει τη σύζυγό του και πρόκειται να νυμφευθεί τη Γλαύκη, κόρη του βασιλιά της Κορίνθου, Κρέοντα. Έτσι, προκαλεί την έντονη δυσφορία της Μήδειας, η οποία δεν είναι άλλη παρά η εκδίκηση.

Η τετραπέρατη και ευφυής ηρωίδα κατέχει μαγικές ιδιότητες και γνωρίζει τις τελετές των μυστών αλλά και τα μαγικά φίλτρα και «μήδεται», δηλαδή προνοεί – διανοείται (με αρνητική σημασία), όπως αποκαλύπτει η ετυμολογία του ονόματός της και δηλώνεται στο έργο του ποιητή.⁴⁹

«Μήδεια, βουλεύουσα και τεχνωμένη»

*«Μήδεια, όταν θα καταστρώνεις το σχέδιό σου και θα τους παγιδεύεις».*⁵⁰

Είναι μια γυναίκα εκπρόσωπος του μυστικιστικού πολιτισμού και της ανατολικής κουλτούρας που μεταφέρει τη γνώση της από την πατρίδα της στην Κόρινθο, μια ξένη-βάρβαρη και αλλότρια, αλλά σε καμία περίπτωση κατώτερη, αφού ο Ευριπίδης δεν επικεντρώνεται σε αυτά τα χαρακτηριστικά της, που θεωρεί πως η Γλαύκη σφετερίζεται τη θέση της δίπλα στο σύζυγό της. Η Μήδεια αποτελεί το σύμβολο της ατίθασης γυναίκας, της παραμέλησης, της βάνουσης αντίπραξης και της αυτοδικίας που καταλαμβάνεται από τη ζηλοφθονία και την παραφορά και επινοεί ένα σχέδιο για να προασπίσει τη συζυγική της

⁴⁷ Παπαθανασίου (2010) 50-56.

⁴⁸ Αλεξοπούλου (2000) 10-18.

⁴⁹ Ζαχαράτου (2014) 4

⁵⁰ Ευριπ. *Μήδ.* 402, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος (2012) 8.

κλίνη. Ωστόσο, το σχέδιό της είναι τερατώδες και αποτρόπαιο, καθώς θα οδηγήσει στο θάνατο τα ίδια της τα παιδιά, αφού προηγουμένως σκοτώσει με δηλητηριώδη δώρα την Κρέουσα και τον Κρέοντα που συναίνεσε στο γάμο της με τον Ιάσονα δίχως να θρηνεί και να εκδηλώνει ενοχή για την πράξη της ξεφεύγοντας από την όποια ποινή. Ο ποιητής μέσα στο έργο αυτό μέσα από τα στερεοτυπικά μοτίβα της ανομίας, της απάτης, της υπέρβασης των εμποδίων και της επιτυχίας αποτυπώνει τα όρια της παραφοράς, της μανίας και της εκδίκησης στα οποία είναι δυνατό να φθάσει μια γυναίκα λόγω της συζυγικής απιστίας.⁵¹

Ο Ευριπίδης εγγράφει την προσδοκία της ηρωίδας για ανταπόδοση, καθώς αυτή θυσίασε τον ίδιο της τον αδελφό για χάρη του Ιάσονα και πρόδωσε τον πατέρα της προκειμένου να φύγει μαζί του. Έτσι, εκφράζει πίστη στο «δούναι και λαβείν» και περιμένει μια κοινή ζωή μαζί του, ενώ ο σύζυγός της αθετεί τις υποσχέσεις που της είχε δώσει και την εγκαταλείπει για να κάνει μια νέα αρχή με τη βασιλοκόρη του Κρέοντα.⁵²

Η ηρωίδα με πλήρη επίγνωση των πράξεών της βρίσκεται ανάμεσα στη μητρική αγάπη και την παράφορη ζήλια και νιώθει ντροπιασμένη από το χλευασμό των πολεμίων της. Ενώ έχει αντίληψη πως αυτό που θα διαπράξει αποτελεί έγκλημα, αισθάνεται πως το συναίσθημα είναι ανώτερο από τη λογική.

*«θυμὸς δὲ κρείσσω τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς».*

*«Και καταλαβαίνω βέβαια το κακό που πάω να κάνω,
ὅμως πιο δυνατό από τη λογική μου είναι το μένος της ψυχής,
αυτό που ευθύνεται για των ανθρώπων τα δεινά τα πιο μεγάλα».⁵³*



Εικ. 1: Μήδεια του Ευριπίδη (Πηγή: <https://citycampus.gr/>)

Η τραγωδία ξεκινά με τις επεξηγήσεις της τροφού για όσα έχουν ήδη συντελεστεί στην προϊστορία της υπόθεσης. Η τροφός θεωρεί τη Μήδεια άξια να διαπράξει κάθε έγκλημα,

⁵¹ Ταμπάκης (2003) 1.

⁵² Σακκά (2018) 4.

⁵³ Ευριπ. *Μήδ.* 1079-1080, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος (2012) 23.

ακόμη και τη θανάτωση των ίδιων της των τέκνων, αλλά και να δώσει τέλος στη ζωή του νέου ζευγαριού, του συζύγου της Ιάσονα και της βασιλοπούλας Γλαύκης. Έπειτα στη σκηνή εισέρχονται τα παιδιά του ζευγαριού, τα οποία παραμένουν βουβά, ενώ από το εσωτερικό του οίκου ηχούν αλαλαγμοί και κραυγές ανάμεσα στο ζευγάρι ως απότοκος της οδύνης και του πλήγματος που δέχθηκε η Μήδεια από τις αποφάσεις και τις πράξεις του Ιάσονα. Η ηρωίδα στα πρόθυρα νευρικού κλονισμού εύχεται να χάσει η ίδια τη ζωή της και στη συνέχεια θέλει να δει νεκρό το σύζυγο και τα ανήλικα παιδιά της καθώς διατελεί σε συναισθηματική σύγχυση.⁵⁴

Οι γυναίκες του Χορού -γυναίκες της Κορίνθου- κατά την είσοδό τους συμπονούν τη Μήδεια, αλλά ταυτόχρονα αγωνιούν για όσα της συμβαίνουν και την κατηγορούν για τον σάρκιο έρωτά της για τον Ιάσονα. Η Μήδεια κάνει επίκληση στη θεά Θέμιδα, την προστάτιδα της δικαιοσύνης, αφού ο Ιάσωνας είναι επίορκος καταπατώντας τους όρκους που της έδωσε και πρόδωσε ακόμη και τις αρχές της θανατώνοντας τους συγγενείς της για χάρη του.

*«ΜΗ. ὦ μεγάλα Θέμι καὶ πότνι Ἄρτεμι,
λεύσσεθ' ἂ πάσχω, μεγάλοις ὄρκοις
ἐνδησαμένα τὸν κατάρατον
πόσιν; ὄν ποτ' ἐγὼ νύμφαν τ' ἐσίδοιμ'
αὐτοῖς μελάθροις διακναιομένους,
οἷ' ἐμὲ πρόσθεν τολμῶσ' ἀδικεῖν.
ὦ πάτερ, ὦ πόλις, ὣν ἀπενάσθην
αἰσχρῶς τὸν ἐμὸν κτείνασα κάσιν».*

*«ΜΗ. ὦ μεγάλη Θέμιδα και Ἄρτεμι κραταιά,
βλέπετε πῶς υποφέρω,
ας εἶχα δέσει με ὄρκους μεγάλους
τον καταραμένο τον άντρα μου;
Που να τον δω μια μέρα, αυτόν και τη νύφη,
να συντριβονται με τα παλάτια τους μαζί,
αυτοί που τόλμησαν να με αδικήσουν έτσι πρώτοι.
Πατέρα μου, πόλη μου,
έφυγα μακριά σας με τρόπο αποτρόπαιο:
σκοτώνοντας τον ίδιο μου τον αδελφό».⁵⁵*

Κατά την εμφάνιση της η Μήδεια στη σκηνή με τις ακολούθους της και τη συγκέντρωση του πλήθους γύρω της επιχειρεί να διατηρήσει την αυτοσυγκράτησή της, αλλά ο λόγος της είναι γεμάτος μομφές για το σύζυγό της και εκφράζει προβληματισμούς για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, η οποία αναγκάζεται να εξαγοράσει το σύζυγό της με προίκα, να αποκτήσει ένα «δεσπότη» του σώματος, να υπομείνει όσα της επιβάλλει και να αδυνατεί να χωρίσει, αφού ήταν έντονη η κοινωνική κατακραυγή αποτυπώνοντας τη θέση της στην κοινωνία, το γάμο, τις ηθικές απαιτήσεις και τις συναισθηματικές αξίες.⁵⁶ Τα γνωρίσματα αυτά αφορούν

⁵⁴ Μπουντούρης (1990) 58-60.

⁵⁵ Ευριπ. *Μήδ.* 160-168, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος (2012) 4.

⁵⁶ Μπακονικόλα (2008) 137-142.

στη θέση της Αθηναίας της εποχής του Ευριπίδη καταξιώνοντας τη Μήδεια και θέτοντάς την σε πλεονεκτική θέση, αφού η ίδια, μια βάρβαρη, υπερέχει και υπερβαίνει τις χαρακτηριστικές επιταγές του φύλου της και τις πνευματικές της δεξιότητες. Δεν είναι μια γυναίκα που τηρεί παθητική στάση, επειδή ο άντρας της την απατά και την εγκαταλείπει για κάποια άλλη, αλλά ένα θηλυκό ασυμβίβαστο, ανένδοτο, αποφασισμένο να προασπίσει την τιμή της με κάθε μέσο, αλλά και τόσο ευφυής που προκαλεί επιφύλαξη για την επικινδυνότητα που τη διακρίνει.⁵⁷

Η Μήδεια είναι η επαναστάτρια της εποχής της, μια γυναίκα που τίθενται ενάντια στους θεσμούς που απειλούν να καταστείλουν το φύλο της σε μια κοινωνία που έχει τοποθετήσει τους άντρες ως κυριάρχους και περιθωριοποιεί τις γυναίκες ως πλάσματα κατώτερα σε λογική, υπό την κυριότητα ενός άντρα και προορισμένα για τεκνοποίηση και εκπλήρωση των καθηκόντων τους στα πλαίσια του γυναικωνίτη και του οίκου τους. Η στάση της είναι δεινή καθώς καταπνίγει τα πάντα στο αίμα και μεταβάλλεται σε θανατηφόρο όργανο από τον πόνο και την οργή της στον ερωτικό τομέα. Ο λόγος της στρέφεται όχι μόνο έναντι του ερωτικού της υποκειμένου, του Ιάσονα, αλλά και ολόκληρης της κοινωνίας με μομφές κατά της νομικής και κοινωνικής θέσης των γυναικών ασκώντας κριτική στις μεροληψίες της εποχής, στις φυλετικές και κοινωνικές διακρίσεις.⁵⁸

*«πάντων δ' ὄσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
γυναϊκὲς ἔσμεν ἀθλιώτατον φυτόν·
ὣς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῇ
πόσιν πρίασθαι δεσπότην τε σώματος
λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν.
κάν τῶδ' ἀγὼν μέγιστος, ἢ κακὸν λαβεῖν
ἢ χρηστόν· οὐ γὰρ εὐκλεεῖς ἀπαλλαγαὶ
γυναιξίν οὐδ' οἶόν τ' ἀνήνασθαι πόσιν.
ἔς καινὰ δ' ἤθη καὶ νόμους ἀφιγμένην
δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν,
οἴῳ μάλιστα χρήσεται ζυνευνέτη.
κἂν μὲν τάδ' ἡμῖν ἐκπονουμέναισιν εὖ
πόσις ζυνοικῆ μὴ βία φέρων ζυγόν,
ζηλωτὸς αἰών· εἰ δὲ μὴ, θανεῖν χρεῶν.
ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἐνδον ἄχθηται ζυγόν,
ἔξω μολῶν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης
[ἢ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἡλικά τραπεῖς]·
ἡμῖν δ' ἀνάγκη πρὸς μίαν ψυχὴν βλέπειν.
λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον βίον
ζῶμεν κατ' οἴκους, οἱ δὲ μάρνανται δορί,
κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρὶς ἂν παρ' ἀσπίδα
στήναι θέλομι' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἄπαξ».*

*«Από όλα πάλι τα πλάσματα που έχουν πνοή και λογικό
οι γυναίκες είμαστε το πιο αξιολύπητο.
Πρώτα πρώτα πρέπει, ξοδεύοντας χρήμα και χρήμα,
να αγοράσουμε σύζυγο και να τον έχουμε*

⁵⁷ Συνοδινού (1995) 98-102.

⁵⁸ Κατούντα (2007) 127-130.

κύριο του κορμιού μας.
Κακό το πρώτο, το δεύτερο πικρότερο κακό.
Και εδώ είναι η αγωνία η μέγιστη:
Θα πάρουμε άραγε καλό ή κακό;
Γιατί ο χωρισμός για τη γυναίκα είναι στίγμα,
ούτε μπορεί στον άντρα της να λείι όχι.
Και όταν βρεθεί σε άλλα ήθη και συνήθειες,
καθώς δεν έχει μάθει από το σπίτι της,
πρέπει να είναι μάντης για να καταλάβει
τί σόι άντρας θα μοιραστεί το κρεβάτι της.
Και αν βέβαια εμείς τα καταφέρουμε άριστα
και ο άντρας ζει μαζί μας και σηκώνει τον ζυγό
δίχως να δυσανασχετεί, είναι ζωή ζηλεμένη·
αν όχι, δεν μας μένει παρά ο θάνατος.
Ο άντρας όμως, όταν τον βαραίνει το σπίτι,
βγαίνει έξω [πηγαίνοντας σε φίλο ή συνομήλικο]
και η καρδιά του ζαλαφρώνει.
Εμείς οφείλουμε να έχουμε καρφωμένο
το βλέμμα σε μια μόνο ψυχή.
Λένε, βέβαια, για μας πως ζούμε βίο ακίνδυνο
μέσα στο σπίτι, ενώ εκείνοι πολεμάνε με το δόρυ
— μέγα σφάλμα!
Θα προτιμούσα να σταθώ τρεις φορές
πλάι στην ασπίδα παρά να γεννήσω μία». ⁵⁹

Τα τελευταία αυτά λόγια της ηρωίδας έρχονται να επιβεβαιώσουν το χαρακτηρισμό της από την τροφό ως αδυσώπητη ψυχή και ανελέητη (*βαρεῖα φρήν* και *δεινή*, στ. 38 & 44)⁶⁰, καθώς δηλώνει πως θα προτιμούσε να σταθεί τρεις φορές στη μάχη παρά να δώσει ζωή σ' ένα παιδί. Με τον τρόπο αυτό αποποιείται τη γυναικεία της φύση και εκφράζει ασέβεια έναντι της ευγονίας των θεών στους ανθρώπους, ενώ προβάλλεται παράδοξη η αποδοχή των ανδρικών ρόλων και η απαξίωση της μητρότητας.⁶¹ Ο ποιητής καταγράφει την αποφασιστικότητά της να εκδικηθεί για τις συμφορές και τις δοκιμασίες που της προκάλεσε ο Ιάσοντας απαιτώντας τη σιγή, την εξευθύμηση, τη συναίνεση, αλλά και την ενθάρρυνση των γυναικών του Χορού, παρόλο που αρχικά δε έχει διαμορφώσει ένα οργανωμένο σχέδιο αυτοδικίας.

«*τοσοῦτον οὖν σου τυγχάνειν βουλήσομαι,
ἦν μοι πόρος τις μηχανή τ' ἐξευρεθῆ
πόσιν δίκην τῶνδ' ἀντιτείσασθαι κακῶν
[τὸν δόντα τ' αὐτῷ θυγατέρ' ἦν τ' ἐγήματο],
σιγᾶν. γυνή γάρ τάλλα μὲν φόβου πλέα
κακή τ' ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν·
ὅταν δ' ἐς εὐνήν ἠδίκημένη κυρῆ,
οὐκ ἔστιν ἄλλη φρήν μαιφρονώτερα».*

«*Από σένα πάντως θέλω μονάχα τούτο:
αν εύρω τρόπο ή τέχνασμα
για να πληρώσει ο άντρας μου
για το κακό που μου έκανε
[και αυτός που του έδωσε την κόρη
και εκείνη που παντρεύτηκε],*

⁵⁹ Ευριπ. *Μήδ.* 230-251, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος (2012) 5.

⁶⁰ Ευριπ. *Μήδ.* 38 & 44, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος (2012) 1.

⁶¹ Syropoulos (2003) 41-42.

να μη μιλήσεις.
Η γυναίκα, όλες τις άλλες φορές,
είναι γεμάτη φόβο,
είναι δειλή για πόλεμο
και δεν αντέχει ν' αντικρίσει λόγην.
Όταν όμως αισθανθεί αδικημένη στο κρεβάτι,
δολοφονικότερη ψυχή δεν υπάρχει.»⁶²

Ο Χορός εκφράζει τη συμπάραστασή του στο δράμα της και στο δίκαιο αίτημά της να αντεκδικηθεί τον Ιάσονα με τον οποίο δημιούργησε έναν ιδιόρρυθμο νόμιμο, σεπτό και άτρωτο οικο βασισμένο σε μια συμφωνία κυρίων, αφού η Μήδεια είναι κυρίαρχος του εαυτού της προδίδοντας και εγκαταλείποντας την πατρική της εστία για να ενωθεί μαζί του, τον τίμησε και του χάρισε αρσενικούς απογόνους επιτελώντας το καθήκον της αναφορικά με τα πρότυπα της ηρωικής κοινωνίας ολοκληρώνοντας το ρόλο της. Αν και δικαιωματικά της ανήκει ο σεβασμός του συζύγου της, εκείνος ως ανταμοιβή την πρόδωσε για μια νεότερη γυναίκα. Η Μήδεια επισημαίνει περισσότερες από πέντε φορές την εγκατάλειψή της από τον Ιάσονα.⁶³ Με τη σιγή τους οι γυναίκες της Κορίνθου συνυπογράφουν τις προθέσεις και τα μέσα της ηρωίδας εξαπολύοντας μύδρους κατά του Ιάσονα, η τιμωρία του οποίου θα επαναφέρει τη συμπαντική ισορροπία, αλλά δεν είναι διατεθειμένος να συνεργήσει στις πράξεις της.⁶⁴ Στο 5^ο και τελευταίο στάσιμο, ο Χορός άναυδος στωικά επιζητά την παρέμβαση των θεών προκειμένου να σωθούν τα τέκνα και υπενθυμίζει στην ηρωίδα το μίσημα που θα επέλθει από την αποτρόπαιη πράξη της. Αν και κλονίζεται από τις ικεσίες των παιδιών για βοήθεια, καταλήγει να μένει απράγμονας ανατρέχοντας στην Ινώ την πρώτη παιδοκτόνο μιας παθολογικής αφοσίωσης.⁶⁵

Έπειτα από την αναγγελία του Κρέοντα πως τελεί υπό εξορία μαζί με τα τέκνα της από την Κόρινθο, η Μήδεια αφού απέσπασε τη διορία μιας ημέρας για την τέλεση της απόφασης και την υπόσχεση του Αιγέα, βασιλιά της Αθήνας να την δεχτεί στην πόλη του και να της προσφέρει άσυλο προκειμένου να ξεφύγει αλώβητη, με ανατριχιαστική αυτοκυριαρχία εξετάζει τους τρόπους εφαρμογής του σχεδίου της που δεν είναι άλλο από τον όλεθρο των εχθρών της, δηλαδή της βασιλικής οικογένειας της Κορίνθου και του επίορκου Ιάσονα. Ως μέσο θα χρησιμοποιήσει τα ίδια τους τα παιδιά, αυτά που είναι τα μόνα που υπεραγαπά από τον κοινό έγγαμο βίο τους ο πατέρας τους, καθώς η αγάπη για την ίδια έχει ήδη αντικατασταθεί με τον πόθο του για τη νεαρή βασιλοπούλα. Έτσι, τα τέκνα τους απαρτίζουν μέρος του σχεδίου της Μήδειας, με την παιδική τους αθωότητα και το νεαρό της ηλικίας τους χαρακτηριστικά που άγουν σε χαμηλή αντιληπτική ικανότητα για όσα διαδραματίζονται γύρω τους, αφού θα προσφέρουν τα μοιραία δηλητηριασμένα δώρα στη Γλαύκη που θα επιφέρουν

⁶² Ευριπ. *Μήδ.* 259-266, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος (2012) 5.

⁶³ Syropoulos (2016) 37.

⁶⁴ Mastronarde (2006) 314-410.

⁶⁵ Kitto (1985) 255- 258.

το θάνατό της αλλά και του πατέρα της στην προσπάθειά του να τη σώσει, και έπειτα τα ίδια θα θυσιαστούν από το δικό της χέρι, αφού ήδη κινδυνεύουν να χάσουν τη ζωή τους από τους Κορινθίους. Κατά συνέπεια θεωρεί προτιμότερο να χαθούν από αυτήν που τα έφερε στη ζωή, εφόσον είναι απόφαση των Θεών.⁶⁶

Στον εσώτερο κόσμο της ηρωίδας διαδραματίζεται μια συναισθηματική σύγκρουση αφενός εξαιτίας της μητρικής της αγάπης και αφετέρου λόγω της ερωτικής της επιθυμίας για τον Ιάσονα, αλλά και του θυμού και της περιφρόνησης που αισθάνεται από αυτόν. Με την εμφάνιση των παιδιών στη σκηνή ο Ευριπίδης αποπειράται να παρουσιάσει την οικογένεια ενωμένη χρησιμοποιώντας α' πληθυντικό πρόσωπο (*ἡμῖν*, στ. 899), αποτυπώνοντας την αφή του δεξιού άκρου του πατέρα και το τρυφερό άγγιγμα της μητέρας, η οποία ξεσπά σε δάκρυα και χάνει για μια στιγμή την αυτοκυριαρχία της προκαλώντας φρούδες ελπίδες στους θεατές πως θα ανατραπεί ή ακόμα και θα ματαιωθεί το σχέδιό της. Η σκηνή γεμίζει με αγάπη και στοργή από το ανυπόκριτο ύστατο γέλιο των παιδιών, τη λάμψη και την απαλότητα του βλέμματός τους, το τρυφερό άγγιμά τους και το αγκάλιασμα της μητέρας τους με το άνοιγμα των χεριών τους και δίνει την εντύπωση πως η απόφασή της να σκοτώσει τα παιδιά της εκλείπει. Όμως, τα προστάζει να αποχωρήσουν με την επανάληψη του ρήματος *χωρεῖτε* (στ. 1076), για να μείνει ανεπηρέαστη από το βλέμμα τους.⁶⁷ Η ειδεχθής σκέψη της παιδοκτονίας έρχεται σε σύγκρουση με τη μητρική παρόρμηση και για μια στιγμή διστάζει και μετανιώνει, ενώ σκέφτεται να ματαιώσει τα σχέδιά της, αλλά εν τέλει υπερτερεί η παραφορά και το πάθος της. Τα παιδιά παραμένουν βουβά πρόσωπα σε όλη τη διάρκεια της τραγωδίας και η φωνή τους ακούγεται μόνο τη στιγμή της δολοφονίας τους. Η ηρωίδα βρίσκεται σε μια κατάσταση ακρασίας και αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στην επιθυμία και στη λογική όπου υπερτερεί η οργή, ενώ γνωρίζει το ορθό το οποίο αδυνατεί να εφαρμόσει και να το αποφύγει. Η Μήδεια μετά την τέλεση των αποτρόπαιων πράξεών της αρνείται στο σύζυγό της να θάψει τα παιδιά και διαφεύγει ατιμώρητη με το άρμα του θεού Ήλιου, ενώ ο Ιάσωνας μοιρολογεί τα νεκρά τέκνα του που βρίσκονται στα πόδια της.

«ΙΑ. Θάψαι νεκρούς μοι τούσδε και κλαῦσαι πάρες.

ΜΗ. οὐ δῆτ' ἔπει σφας τῆδ' ἐγὼ θάψω χερί,

φέρουσ' ἐς Ἴρας τέμενος Ἀκραιάς θεοῦ,

ὡς μή τις αὐτοὺς πολεμίων καθυβρίσῃ

τυμβοῦς ἀνασπῶν· γῆ δὲ τῆδε Σισύφου

σεμνήν ἐορτήν και τέλη προσάγομεν

τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου.»

«ΙΑ. Ἄφησέ με να θάψω τα νεκρά μου παιδιά και να τα κλάψω.

ΜΗ. Ποτέ! Θα τα θάψω εγώ με τούτο το χέρι,

πηγαίνοντάς τα στο ιερό της Ἀκραιάς Ἴρας,

να μη βρεθεί κάποιος από τους εχθρούς να τα ατιμάσει

βεβηλώνοντας τους τάφους. Για τους χρόνους που έρχονται

⁶⁶ Πανούσης (2015) 125-136.

⁶⁷ Walton (2007) 172 κ. εξ.

θα θεσπίσω εδώ στη γη του Σισύφου
ιερή εορτή και σεμνές τελετές,
καθαρμό και λύτρο για το άγος του φόνου.»⁶⁸

«ΙΑ. φεῦ φεῦ, μυσσάρὰ καὶ παιδολέτορ.»

«ΙΑ. Αλίμονο! Αλίμονο! Μίασμα! Παιδοκτόνε!»⁶⁹

Η Μήδεια κατέχει ένα διαφορούμενο ρόλο γυναίκας στην πόλη, είναι ένα αμφίσημο πρόσωπο, αφού συνδυάζει τη μητρότητα με τη δολοφονική δεινότητα, την αδυναμία της έκθετης γυνής με τη θεϊκή ισχύ να εξαπολύσει μια τόσο βίαιη και τερατώδη εκδίκηση. Είναι η γυναίκα που καταπατά τα όρια του οίκου της και ενστερνίζεται το ανδρικό ηρωικό πρότυπο, αλλά και αθετεί τα όρια του φύλου της ως γυναίκα και μητέρα σκοτώνοντας τα παιδιά της. Συνακόλουθα, διαθέτει μια ισχυρή προσωπικότητα και τηρεί αγέρωχη στάση, αφού κατέχει τη μαγική τέχνη, αλλά η υπεροψία της δεν της επιτρέπει να χρησιμοποιήσει τα φίλτρα της για να κερδίσει το Ιάσονα και να τον φέρει ξανά κοντά της. Η ηρωίδα βρίσκεται σε μια αφόρητη ψυχολογική πίεση αφού έχει μόνο 24 ώρες για να βρει μια λύση και γι' αυτό διαπράττει τις διαδοχικές δολοφονίες της μέσα σε λίγες ώρες. Καθώς εγκαταλείπεται από το σύζυγό της, στερείται της παρουσίας ενός πατέρα ή αδελφού, κοινωνικού γοήτρου και υλικών πόρων υφίσταται ζημιά στο συναισθηματικό της κόσμο, οδηγείται στον παραλογισμό και στο φόνο.⁷⁰ Βρίσκεται σε μια ακραία κατάσταση ερωτικής έξαψης και ζήλιας εξαιτίας της απόλυτης στοργής της για τον Ιάσονα, διαλύεται από τον ασταμάτητο πόνο και τα δάκρυα που χύνει συνεχώς δίχως να αποκολλά το βλέμμα της από τη γη, χαρακτηριστικές ενέργειες της κατάθλιψης που προσδιορίζονται από την ανορεξία, τη δυσθυμία, την απόγνωση και την απομόνωση κάνοντας ζοφερές και απαισιόδοξες προβλέψεις για τα μελλούμενα, αλλά και τάσεις αυτοκαταστροφής ή προαίρεσης εκδίκησης και αφανισμού του άλλου.⁷¹

Ο Ευριπίδης καταφέρνει να μεταλλάξει τη δόλια και φθονερή Μήδεια σε μια τραγική ηρωίδα, θύτη και θύμα της οργής της, μέτοχο του πόνου που εκείνη επέφερε και υποκινήτρια του φόβου, αλλά κυρίως του ελέου των θεατών, καθώς απομακρύνει την αντίληψη τους από την πράξη της παιδοκτονίας ως έννοιας μονοσήμαντης, μιας ενέργειας αποκρουστικής και εξοργιστικής, ενδεχομένως περιττής μετά τη διάπραξη των πρότερων φόνων των βασιλικών μελών, ενώ τάσσονται στο πλευρό της δολοφόνου μέσα σε ένα κλίμα σύγχυσης και αμφιβολίας. Η Μήδεια βρίσκει θάρρος και δύναμη για να διαπράξει αυτό το ειδεχθές έγκλημα, που στη συνείδησή της μοιάζει λογικό και αναπόφευκτο προκειμένου να πληγγώσει θανάσιμα αυτόν που της προκάλεσε αντίστοιχα συναισθήματα. Ενεργεί με μια λογική απενοχοποιημένη, συστηματικά, στοχευμένα και προγραμματισμένα, όπως διαφαίνεται μέσα

⁶⁸ Ευριπ. *Μήδ.* 1377-1383, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος (2012) 30.

⁶⁹ Ευριπ. *Μήδ.* 1393, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος (2012) 30.

⁷⁰ Hall (2010) 16-24.

⁷¹ Foley (2001) 243-271.

από την επιλογή των ρηματικών τύπων που χρησιμοποιεί, *οἶδα, βουλήσομαι, τεχνωμένην, ἐπίσταμαι*, που αποδεικνύουν πως συλλαμβάνει το πάθος της αντικειμενικά, το εξετάζει με διανοητικούς συλλογισμούς και διαύγεια, προβαίνει σε γενικεύσεις καταλήγοντας στην απόφαση μη ματαίωσης του σχεδίου εκδίκησης θεωρώντας το επιτακτική ανάγκη αδιαφορώντας για τις επιπτώσεις που θα έχουν οι πράξεις της στη ζωή της. Ωστόσο, στο κείμενο εντοπίζονται φράσεις που μαρτυρούν την ψυχοπάθεια και την ψυχική της νόσο μέσα από τις ρήσεις άλλων προσώπων, του Χορού, της τροφού και του Ιάσονα, όπως *νοσεῖ τὰ φίλτατα, δυσθυμουμένη, ἄγριον ἦθος στυγεράν τε φύσιν, εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην, τραχεῖαν ὄργην ὡς ἀμήχανον κακόν*, οι οποίες αποτυπώνουν την απειλή που κρύβει ο νοσηρός και ανεξέλεγκτος χαρακτήρας της. Αντλώντας σθένος και τόλμη από τον ηρωικό κώδικα τιμής που προστάζει την αποκατάσταση της υπόληψής της, η Μήδεια καταπνίγει την ευαίσθητη γυναίκα και τα τρυφερά μητρικά της συναισθήματα με τη λογική διεργασία και καταλήγει μια στυγνή δολοφόνος που διαφεύγει ατιμώρητη ως «από μηχανής θεός» πάνω στο άρμα του Ήλιου.⁷²

Η Μήδεια είναι μια πολυσχιδής προσωπικότητα που συνθέτει τις ιδιότητες της μάγισσας, της απατημένης συζύγου, της παιδοκτόνου και της επαναστάτριας, μια ιδιάζουσα αντιφατική μορφή ερεβώδης και ελκυστική, εγκληματική και σαγηνευτική, αιφνιδιαστική και μεθοδική, αλλά ταυτόχρονα και επινοητική, αμείλικτη και απεχθής. Τέλος, είναι η τραγική γυναίκα που αντιλαμβάνεται εξ αρχής τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ενεργεί με πλήρη επίγνωση των δεδομένων ότι θα πληρώσει το τίμημα της οριακής δυστυχίας, αφού προβλέπει τις εξελίξεις και επιτυγχάνει να εκτελέσει το σχέδιό της παρά τις αντιφάσεις της εσκεμμένα διαφεύγοντας από τους κοινωνικούς κανόνες με όποιο τίμημα. Και όπως η ίδια ομολογεί «*ἤ πολλὰ πολλοῖς εἰμι διάφορος βροτῶν*», ήτοι «*διαφέρω από πολλούς σε πολλά*».⁷³, λόγια που αφορούν στη δικαιοσύνη και στις ηθικές αξίες, τις οποίες οι περισσότεροι άνθρωποι αθετούν ανάλογα με τις περιστάσεις.⁷⁴

Κατά συνέπεια, η Μήδεια συνθέτει μια τραγωδία, την οποία διαπερνά το μίσος και καταλύονται αξίες, όπως η μητρότητα, η φιλοξενία και οι πιο ιερές πεποιθήσεις. Στα έργα των μεγάλων τραγωδών και άλλοι γονεῖς εμφανίζονται να δολοφονούν τα τέκνα τους, όπως η Αγαυή και ο Ηρακλής σε κατάσταση τρέλας- η μεν Αγαυή θεώρησε ότι σκότωσε ένα λιοντάρι, ο δε Ηρακλής ότι επρόκειτο για τους εχθρούς του, αλλά στο τέλος του έργου δίνονται εξηγήσεις στους θεατές. Αντιθέτως, ο Ευριπίδης στην προαναφερθείσα τραγωδία

⁷² Μπακονικόλα (2008) 143-149.

⁷³ Ευριπ. *Μήδ.* 579, μτφρ. Θ.Κ. Στεφανόπουλος (2012) 12.

⁷⁴ Γεωργιλιάς (2015) 2-5.

του δεν προσφέρει καμία εξήγηση ή παρηγοριά, καθώς αυτό που επιθυμεί να δηλώσει είναι πως σε προμελετημένα εγκλήματα δεν ενέχεται δικαιολογία ή ελπίδα για κάθαρση.⁷⁵



Εικ. 2: Η Μήδεια στο άρμα του Ήλιου, ενώ ο Ιάσωνας θρηνεί για τα σκοτωμένα του παιδιά (Πηγή: <https://www.clevelandart.org/art/1991.1>)

9.2. Η Κλυταιμνήστρα

Εμβληματική μορφή των αρχαίων τραγωδιών απαρτίζει η Κλυταιμνήστρα, πρόσωπο που σηματοδοτεί τα έργα και των τριών κλασικών συγγραφέων. Ήταν κόρη του Τυνδάρειου και της Λήδας και αδελφία της υπήρξαν η φημισμένη ωραία Ελένη, οι Διόσκουροι (Κάστορας και Πολυδεύκης), αλλά και η Τιμάνδρα, η Φοίβη και η Φιλονόη για τις οποίες σπάνια γίνεται αναφορά στην αρχαία ελληνική λογοτεχνία. Η ηρώίδα, όπως μαρτυρείται, αρχικά υπήρξε σύζυγος του Τάνταλου, γιου του Θυέστη, τον οποίο ο Αγαμέμνωνας δολοφόνησε μαζί με τα παιδιά τους, εξαιτίας της επιθυμίας του να την παντρευτεί. Ήταν γνωστή για τη μοναδική ομορφιά της, καθώς είχε γαλάζια μάτια και λυγρό παράστημα, αλλά και ικανότητα στις εργασίες του οίκου της. Με το νέο της σύζυγο απέκτησαν πέντε παιδιά, την Ιφιγένεια, τη Χρυσόθεμη, την Ηλέκτρα- Λαοδίκη, την Ιφιάνασσα και τον Ορέστη.⁷⁶

Το όνομα της Κλυταιμνήστρας προέρχεται από την ένωση των όρων κλυτή (κλέος), που σημαίνει ένδοξη και μνήστρα (μνήστωρ), δηλαδή αυτή που απομένει στη μνήμη. Και πράγματι, η ηρώίδα παρέμεινε στο ιστορικό γίνεσθαι ως μια γυναίκα σκληρή και δυναμική, γεννημένη βασίλισσα που δεν διστάζει να σκοτώσει το σύζυγό της προκειμένου να αναλάβει τα ηνία της εξουσίας δίχως να δειλιάσει ούτε στιγμή θεωρώντας την μια πράξη «ξεκαθαρίσματος λογαριασμών». Η Κλυταιμνήστρα προσδιορίζει το τέλος της μητριαρχικής εποχής και τις απαρχές της πατριαρχίας, αφενός με τη δολοφονία του Αγαμέμνονα, κυριάρχου του οίκου σκιαγραφώντας το κύρος των γυναικών, αφετέρου με την αυτοδικία του Ορέστη για τη θανάτωση του πατέρα του και τη θανάτωση της, ο οποίος αθώνεται παρόλο που η

⁷⁵ Sygroulos (2016) 38.

⁷⁶ Μήττα (2012) 4.

μητροκτονία αφορούσε σε πράξη κατακριτέα και τιμωρητέα. Η παραφορά και το μένος της την οδήγησε σ' έναν φόνο εκ προμελέτης, για να προασπίσει τη γυναικεία της φύση στα πλαίσια της κοινωνίας, καθώς η πρότερη θυσία της κόρης της Ιφιγένειας στην Αυλίδα συνοδεύτηκε από τη δεκαετή απουσία του Αγαμέμνονα και την έλευση της Κασσάνδρας ως σκλάβας-ερωμένης του στις Μυκήνες μετά την άλωση της Τροίας.⁷⁷

Η ηρωίδα δεσπόζει με τη μορφή και την προσωπικότητα στις τραγωδίες του Αισχύλου, του Σοφοκλή και του Ευριπίδη επισκιάζοντας τα άλλα πρόσωπα του μύθου. Αρχικά, ο Αισχύλος στο έργο του *Αγαμέμνων* της τριλογίας του *Ορέστεια* καταγράφει τη δολοφονία του Αγαμέμνονα από την Κλυταιμνήστρα η οποία τον μισεί, αφού έχει αποκτήσει εραστή τον Αίγισθο, αλλά, κυρίως, επειδή δεν μπορεί να παραβλέψει τη θυσία της κόρης της Ιφιγένειας, ενώ στις *Χοηφόρους* αποτυπώνεται ο φόνος της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου από τον Ορέστη ο οποίος επιστρέφει έπειτα από χρόνια στην πατρίδα του. Ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης στο έργο τους *Ηλέκτρα* αποδίδουν τον αφανισμό της Κλυταιμνήστρας και του εραστή της από το γιο της με ηθικό αυτουργό την αδελφή του Ηλέκτρα και στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* εγγράφεται η θυσία της Ιφιγένειας με κεντρικό πρόσωπο τη μητέρα της.

Η ηρωίδα δεν έχει θέση στην πατριαρχική κοινωνία που έθετε το ρόλο των γυναικών στα πλαίσια του οίκου υποταγμένες στη συμβολή που τους ορίζεται ως συζύγου κατάλληλης για τεκνοποιία και μητέρας. Η χειραφετημένη, αδάμαστη και αμείλικτη Κλυταιμνήστρα επιλέγει να σκοτώσει τον Αγαμέμνονα με μαχαίρι προκειμένου να έρθει σε σύγκρουση μαζί του αντικρίζοντας το βλέμμα του την ώρα που ξεψυχά και να νιώσει το αίμα του να ρέει στα άκρα της, ενώ ο άνανδρος εραστής της Αίγισθος τον χτυπά, αφού έχει διαπραχθεί το ανοσιούργημα.⁷⁸

Η Κλυταιμνήστρα του *Αισχύλου* στον *Αγαμέμνονα* από τους πρώτους στίχους της τραγωδίας χαρακτηρίζεται *γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ*⁷⁹ που σημαίνει πως μέσα της έχει μια ανδρική ζωτικότητα και σκέψη, φέρεται να είναι μια αρχομανής μορφή *κρατεῖ* δηλαδή *ορίζει*⁸⁰, καθώς ο φύλακας που βρίσκεται στη στέγη στον πρόλογο ενημερώνει το κοινό πως έχει επιληφθεί των καθηκόντων του έπειτα από διαταγή της ηρωίδας. Καλωσορίζει με τιμές και θριάμβους που αρμόζουν στον αρχηγό της Τρωικής εκστρατείας τον Αγαμέμνονα μέσα σ' ένα κλίμα προσποιητής ευχαρίστησης και υποκριτικής εκτίμησης για να ετοιμάσει το δολοπλόκο σχέδιο της, ώστε να μην εξεγείρει τη δυσπιστία του και να στήσει την ενέδρα της μαζί με τον Αίγισθο, αλλά επισημαίνει ταυτόχρονα την ηθικότητά της με τον ρόλο της αφοσιωμένης συζύγου διαμορφώνοντας μια παραπλανητική εικόνα ευάλωτης οντότητας που

⁷⁷ Ζαχαράτου (2014) 3.

⁷⁸ Κούλανδρου (2018) 63-68.

⁷⁹ *Αισχ. Αγαμ.* 11, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 1.

⁸⁰ *Αισχ. Αγαμ.* 10, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 1.

προσδοκά την επάνοδο του συντρόφου της. Η βασίλισσα των Μυκηνών ξεπερνά τα όρια της χρηστότητας και διαπράττει ένα διπλό έγκλημα εκδίκησης σκοτώνοντας πρώτα τον Αγαμέμνονα και έπειτα την Κασσάνδρα τόσο για ερωτικούς λόγους- αφού στο πρόσωπό της θανατώνει όλες τις γυναίκες-τρόπαια του συζύγου της- όσο και ζητήματος τιμής εκδικούμενη τη θυσία της κόρης της που οδηγεί στην κάθαρση την ίδια και το κοινό της παράσταση, ταυτόχρονα, όμως διαπράττει ύβρη που θα την οδηγήσει στο θάνατο.⁸¹ Η ηρωίδα επιάιρεται για την πράξη της περιγράφοντας με τρομακτική ψυχραιμία διεξοδικά τον τρόπο που το αίμα του σκοτωμένου ρέει και την ευφραίνει επιθυμώντας να καρπωθεί όλη την αίγλη. Η δολοφονία του Αγαμέμνονα της εξασφαλίζει την εξουσία όσων κεκτημένων αρμοδιοτήτων έχει στα χέρια της, αλλά και τη συνέχιση της ερωτικής σχέσης με τον Αίγισθο. Ως όργανο μετέρχεται το ξίφος, παρά το στερεότυπο μέσο των γυναικών που υπήρξε το δηλητήριο, που συνδέεται άρρηκτα με το ρήμα *σφάζω* το οποίο αφορά στη θυσία του ζώου- σφαγίου και στην πληγή που δημιουργεί, από την οποία αναβλύζει το υγρό.⁸²

«οὔτω δ' ἔπραξα —καὶ τὰδ' οὐκ ἀρνήσομαι—
ὥς μήτε φεύγειν μήτ' ἀμύνεσθαι μόρον.
ἄπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων,
περιστιχίζω, πλοῦτον εἴματος κακόν,
παίω δέ νιν δίς· κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοιιν
μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι
τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός,
Ἰίδου, νεκρῶν σωτήρος, εὐκταίαν χάριν.
οὔτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσῶν,
κάκφρυσιῶν ὄξεϊαν αἵματος σφαγῆν
βάλλει μ' ἔρεμνῆ ψακάδι φοινίας δρόσου,
χαίρουσαν οὐδὲν ἤσσαν ἢ διοσδότῳ
γάνει σπορητὸς κάλυκος ἐν λοχεύμασιν».

«Μ' ἄκου λοιπόν πῶς ἔκαμα, που ἀπὸ το χάρο
να μὴν μπορέσει να διαφεντευτεῖ ἢ ξεφύγει:
Με σκέπασμ' ἀξεπέραστο σα ψαριῶν δίχτυ,
τονέ τυλίγω — αρχοντικό φόρεμα ολέθρου —
καὶ δυο φορές τονέ χτυπῶ· καὶ με δυο βόγγους
πέφτει παράλυτο κορμί· καὶ, σωριασμένος,
τρίτη ἀπὸ πάνω του βαρῶ, ταμένη χάρη
του Δία σωτήρα των νεκρῶν κάτω στον Ἄδη.
Ἔτσι ξερνάει πεσμένος κάτω τη ψυχὴ του
καὶ το αἷμα του, σαν ψιλὴ σφήνα ξεπετώντας,
με μαύρες στάλες φοινικῆς δροσιάς με ραίνει
κι εὐφρανε τη ψυχὴ μου ὄχι πιο λίγο ἀπ' ὅ τι
του θεοῦ ἢ βροχοῦλα τα σπαρτά στο πλούμισμά τους».⁸³

Ἐπειτα, θέτει τον Αίγισθο ως ασπίδα στα επακόλουθα της δολοφονίας και μέσω εδραίωσης της εξουσίας της αποκτώντας μια υπεράνθρωπη ιδιότητα έχοντας αντιληφθεί πως είναι «όργανο» των θεών για την εκτέλεση της κατάρας του οίκου των Ατρειδών δηλώνοντας τον καθοριστικό ρόλο της Μοίρας. Μπροστά στον άναυδο από τρόμο Χορό, η Κλυταιμνήστρα

⁸¹ Allan (2015) 590 κ.εξ.

⁸² Loraux (1995) 44 κ. εξ.

⁸³ Αισχ. Αγαμ. 1380-1392, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 39.

στέκεται ανάμεσα στα πτώματα του Αγαμέμνονα και της Κασσάνδρας, λουσιμένη στο αίμα, καθώς η διάπραξη ειδεχθούς εγκλήματος δεν διαδραματίζονταν ενώπιον των θεατών, μιλά σε α' ενικό πρόσωπο αναλαμβάνοντας πλήρως την ευθύνη για τους φόνους ως δίκαιη ανταπόδοση με τη μορφή ανδροπρεπούς έπαρσης και κομπασμού ανάρμοστης, απρεπούς και σοκαριστικής για μια γυναίκα. Ο ποιητής καταφέρνει να αποτυπώσει τους διαδοχικούς φόνους που έχουν διαπραχθεί στους Ατρείδες αναπαριστώντας το αστείρευτο πορφυρό χρώμα του κοχυλιού με το αίμα που ρέει ασταμάτητα στον οίκο τους.⁸⁴

*«ἔστιν θάλασσα —τίς δέ νιν κατασβέσει;—
τρέφουσα πολλῆς πορφύρας ἰσάργυρον
κηκίδα παγκαίνιστον, εἰμάτων βαφάς».*

*«Ἐχει κι αν έχει η θάλασσα! ποιός θα τη σώσει;
που ασημοζύγιαστη πολλή πορφύρα θρέφει
καινούρια πάντα, για όσα θες να βάφεις φάδια.»⁸⁵*



Εικ. 3: Pierre Narcisse Guerin “Η δολοφονία του Αγαμέμνονα” (Μουσείο του Λούβρου) (Πηγή: <https://antonispetrides.wordpress.com>)

Η Κλυταιμνήστρα ενστερνίζεται μια ανδρική φυσιγνωμία καταρρίπτοντας τα μέτρα που αφορούν στα δύο φύλα με τη δημόσια αγόρευσή της, την πασιδήλη σεξουαλικότητά της και την απόπειρά της να προφυλάξει τον Αίγισθο από τις φραστικές καταγγελίες του Χορού εναντίον του. Η διττή υπόστασή της επιτείνεται όταν ο Χορός της αποδίδει το χαρακτηρισμό *«γύναι, κατ' άνδρα σώφρον' εύφρόνως λέγεις»* δηλαδή που μιλά γνωστικά σαν άνδρα⁸⁶ και η ίδια προσδιορίζει την αμφίβολη θέση των γυναικών στις συκοφαντικές φήμες κατά την απουσία του ανδρός. Τέλος, η Κασσάνδρα τη χαρακτηρίζει θηλυκό φονιά ενός άνδρα *«θηλυς ἄρσενος φονεύς»⁸⁷* χρησιμοδοτώντας τη δολοφονία του Αγαμέμνονα. Η Τυνδαρίδα έχει την ικανότητα να μετέρχεται τους δύο αυτούς ρόλους προκειμένου να επιτύχει τις επιδιώξεις της,

⁸⁴ Κυριάκου (2011) 97-100.

⁸⁵ Αισχ. Αγαμ. 958-960, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 24.

⁸⁶ Αισχ. Αγαμ. 351, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 9.

⁸⁷ Αισχ. Αγαμ. 1231, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 34.

άλλοτε για να αποκτήσει την εύνοια των γερόντων του Χορού και άλλοτε ως τεκμήριο της επιχειρηματολογίας της.⁸⁸

Μετά την εκτέλεση του Αγαμέμνονα, η Κλυταιμνήστρα μεταβάλλει τη θέση της υιοθετώντας μια διαλλακτική στάση αποποιούμενη της υπαιτιότητάς της, για να αποφύγει την τιμωρία και προβάλλει έναν αλλιώτικο χαρακτήρα μεταθέτοντας την ενοχή στον *άλαστορα* (στ. 1501 κ.εξ.) που διενεργεί ως συνδετικός κρίκος, για να ερμηνεύσει την πράξη της και να δώσει μια εξήγηση την οποία εγκρίνει ο Χορός ο οποίος δυσπιστεί στο γυναικείο φύλο και θεωρεί τη δολοφονία ακόμη περισσότερο αποκρουστική από το δικό της χέρι. Κύρια θεματικά κέντρα της τραγωδίας αποτελούν η ύβρις η οποία τίθεται και ως προϋπόθεση της με την εγκληματική πράξη του Αγαμέμνονα έναντι της κόρης του, ο φόνος και η ενοχή. Η προσεκτικά προσχεδιασμένη δολοφονία του έρχεται ως απότοκος της θυσίας της Ιφιγένειας, πράξη την οποία η σύζυγός του τελεί εν «πλήρει συνειδήσει».⁸⁹

Στις *Χοηφόρους* η ηρωίδα παρουσιάζεται μονάχα σε δύο σκηνές, αλλά ο ρόλος της είναι καθοριστικός στην πλοκή του έργου. Η Κλυταιμνήστρα κυβερνά στις Μυκήνες μετά το θάνατο του Αγαμέμνονα, όταν επιστρέφει ο γιος της Ορέστης, τον οποίο είχε απομακρύνει η μητέρα του. Η πρώτη της εμφάνιση πραγματοποιείται στο δεύτερο επεισόδιο μετά το νυχτερινό της όνειρο που την αναστάτωσε προκειμένου να προσφέρει νεκρικές τιμές στον Αγαμέμνονα -τις οποίες είχε πρωτύτερα με ιταμότητα αρνηθεί- καθώς συσχέτισε τη γέννηση του φιδιού το οποίο τη δάγκωσε στο στήθος κατά το θηλασμό με την αντεκδίκηση του νεκρού για τη δολοφονία του. Το όνειρο αυτό αναδεικνύει τη διεστραμμένη μητρική της ιδιότητα και την έντονη σεξουαλικότητά της- διάχυτη και στον *Αγαμέμνονα*- καθώς και τις αλλοτριωμένες σχέσεις τους, αφού ο Ορέστης επιστρέφει ως εκδικητής μητροκτόνος. Τα δύο αδέρφια στη συνομιλία τους ήδη έχουν απεικονίσει την αποκλίνουσα γονεϊκή της συμπεριφορά, ενώ το χορικό άσμα που προηγήθηκε αναφέρθηκε σε μύθους που αφορούν σε εγκλήματα που διέπραξαν γυναίκες και τα θύματα ήταν άνδρες αποτυπώνοντας την επιθετική και δυναμική μορφή τους και τη σπύλωση των οικογενειακών σχέσεων.⁹⁰

Η εμφάνιση της στη σκηνή μετά τις προσαγορεύσεις του Ορέστη ο οποίος καλεί τους κυρίους του ανακτόρου (*κυρίοισι δωμάτων, γυνή † τόπαρχος, στ. 658 και 664*) επικυρώνει την δύναμή της και τη θέση της ως επικεφαλούς και ηγεμόνος της πόλης δίνοντας έμφαση στην πολυτέλεια και στις ανέσεις που παρέχονται, παρόλο που η αναφορά του θερμού λουτρού

⁸⁸ McClure (1999) 23-29 και 73 κ.εξ.

⁸⁹ Konishi (1989) 212 κ.εξ.

⁹⁰ Burnett (1998) 110 κ.εξ.

παραπέμπει στο φόνο του Αγαμέμνονα, το ερεβώδες παρελθόν και την κατάρα του οίκου των Λαβδακιδών.⁹¹

*«ζένοι, λέγοιτ' ἄν εἴ τι δεῖ· πάρεστι γὰρ
ὁποῖάπερ δόμοισι τοῖσδ' ἐπεικότα,
καὶ θερμὰ λουτρὰ καὶ πόνων θελκτηρία
στρωμνὴ, δικαίων τ' ὀμμάτων παρουσία.
εἰ δ' ἄλλο πράττει δειτὶ βουλιώτερον,
ἀνδρῶν τόδ' ἐστὶν ἔργον, οἷς κοινώσομεν».*

*«Λέγετε ζένοι, ὅ,τι χρειάζεσθε· γιατί όλα
θα βρείτε ὅσα ταιριάζει να ἔχουν τέτοια σπίτια.
θερμὸ λουτρό, και μαλακὸ στην κούρασή σας
κρεβάτι, κι ανοιχτὴς καρδιάς την παρουσία·
αν ὅμως σπουδαιότερη σας φέρνει ἀνάγκη,
αὐτὸ ἔναι των ἀντρῶν δουλειὰ και εἰδοποιούμε».⁹²*

Η απόκρυψη της ταυτότητας του Ορέστη και η ψευδής αναγγελία του θανάτου του προπαρασκευάζει την ενέδρα και το δόλιο σχέδιο για την τέλεση της μητροκτονίας. Στη δεύτερη παρουσία της στη σκηνή μετά τη δολοφονία του Αίγισθου, η Κλυταμνήστρα δεν αποθαρρύνεται και επιθυμεί το θάνατό του γιου της. Έπειτα, προσπαθεί να συνηγορήσει υπέρ του εαυτού της επικαλούμενη τη μητρική της ιδιότητα και προειδοποιεί τον Ορέστη ότι η πράξη του θα επισύρει την οργή και την καταδίωξή του από τις Ερινύες.

*«οἱ ἴγώ, ζυνῆκα τοῦπος ἐξ αἰνιγμάτων.
δόλοισι ὀλούμεθ', ὥσπερ οὖν ἐκτείναμεν.
δοίη τις ἀνδροκμητὰ πέλεκυν ὡς τάχος·
εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα.
ἐνταῦθα γὰρ δὴ τοῦδ' ἀφικόμην κακοῦ».*

*«Οἰμέ! Κατάλαβα τί παν να πουν τα αινίγματά σου·
με δόλο, ὅπως σκοτώσαμε, και θα χαθούμε·
μ' ας δώσει ἕνας ευτύς το ἀντρόφωνο πελέκι,
890να δούμε αν θα νικήσουμε ἢ θα νικηθούμε,
μια που ως εδὼ κατάντησε το κακὸ νὰ ἴρθαι».⁹³*

Παρόλο που η βασίλισσα είναι νεκρή, στις *Ευμενίδες*, το τελευταίο μέρος της τριλογίας, εμφανίζεται ως φάντασμα και απαιτεί την απόδοση δικαιοσύνης για το θάνατό της από τις Ερινύες παραμένοντας μια αυθάδης και απειλητική οντότητα. Είναι το πρόσωπο που δίνει το ἔναυσμα για τη δράση εγείροντας τις θεότητες της νυκτός και είναι επίφοβη ακόμη και νεκρή, αφού τα αμφίσημα λόγια της διαστρεβλώνουν τις ἔννοιες της δικαιοσύνης και της οικογένειας. Η ύπαρξή της βασίζεται στην ανταποδοτική δικαιοσύνη σε ὅλη τη διάρκεια του μύθου, πρακτική η οποία αποτελεί οδηγό των πράξεών της και ἕναν κραταῖο κίνδυνο που είναι αναγκαῖο να αποδυναμωθεί. Η καταληκτική της συντριβή αποδεικνύει τη διαμόρφωση

⁹¹ Segal (1986) 7-23.

⁹² Αισχ. *Χοηφ.* 668-673, μτφρ. I.N. Γρυπάρης (2015) 21.

⁹³ Αισχ. *Χοηφ.* 687-691, μτφρ. I.N. Γρυπάρης (2015) 28.

ενός νέου κοινωνικού πλαισίου, όπου υπερτερεί ο σεβασμός και η επικράτηση της δικαιοσύνης δίνοντας τέλος σ' έναν αδιάκοπο κύκλο εκδίκησης και αιματοχυσίας.⁹⁴

Ο **Σοφοκλής** στην Ηλέκτρα διαπλάθει και αποτυπώνει τη μορφή της Κλυταιμνήστρας μέσα από τη συνομιλία των απογόνων της. Δεν είναι η δυναμική και αποφασιστική γυναίκα που παρουσίασε ο Αισχύλος, η οποία κινεί τα νήματα και την πλοκή της δράσης, αλλά μια σκιά της μεγαλοπρεπούς μορφής που προδιαθέτει μια απορριπτική για τους θεατές ιδιοσυγκρασία. Η προσωπικότητά της αποκαλύπτεται στις τρεις σκηνές, της συνομιλίας με την Ηλέκτρα, της δέησης στον Απόλλωνα και της ανακοίνωσης του θανάτου του γιου της, ενώ συμπληρωματικές πληροφορίες παρέχονται από τις διενεργήσεις της έπειτα από το όνειρο και πριν τη μητροκτονία.⁹⁵

Η αντίδρασή της στο όνειρο εγγράφει μια ηρωίδα τρομοκρατημένη που κατανοεί και έχει επίγνωση των συνεπειών της δολοφονίας του ανδρός της, συναισθάνεται την απειλή που την πλησιάζει και σπεύδει να αποσοβήσει τον κίνδυνο. Ωστόσο, και μέσα από την προσευχή της προς το θεό διαφαίνεται μια λιπόψυχη και στενόμυαλη γυναίκα που αποσκοπεί στο δικό της συμφέρον και τις υλιστικές επιδιώξεις η οποία έχει ανάγκη την ανδρική παρουσία, σε αντίθεση με την ηρωίδα του Αισχύλου.

Στη ρήση της με την Ηλέκτρα εγγράφεται μια γυναίκα με θράσος, η οποία έχει οικειοποιηθεί την εξουσία και έχει υβριστική συμπεριφορά στα παιδιά της. Η Ηλέκτρα τη χαρακτηρίζει «*τῆ ταλαίνῃ μητρί*» ήτοι άθλια και «*μητηρ ἀμήτωρ*» δηλαδή κακομάνα⁹⁶ αποκαλύπτοντας τα συναισθήματα μίσους και οργής στο πρόσωπό της. Με τον τρόπο αυτό διαγράφεται η μορφή μιας άσπλαχνης μάνας που δεν παρείχε τη μητρική αγάπη στα τέκνα της, διέπραξε την προμελετημένη δολοφονία του πατέρα τους χωρίς να μετανιώσει. Ακόμη και τη στιγμή του αναληθούς αγγέλματος του θανάτου του Ορέστη, αρχικά εκφράζει δυσπιστία και συγκράτηση, εν συνεχεία επιδεικνύει μια ψυχρή και παροδική θλίψη, ενώ σπεύδει να εκφράσει την καυχησιολογία της και να απομακρυνθεί από τη σκηνή μ' ένα μειδίαμα θριάμβου και ικανοποίησης που αναδεικνύει την πεποίθησή της ότι κατάφερε να γλιτώσει από την τιμωρία και επιδεικνύει την απρεπή και ασεβή στάση της απέναντι στις θεϊκές επιταγές.

*«νῦν δ'—ἡμέρα γὰρ τῆδ' ἀπηλλάγην φόβου
πρὸς τῆσδ' ἐκείνου θ'· ἦδε γὰρ μείζων βλάβη
ζύνοικος ἦν μοι, τοῦμόν ἐκπίνουσ' ἀεὶ
ψυχῆς ἄκρατον αἶμα—νῦν δ' ἐκγλά που
τῶν τῆσδ' ἀπειλῶν οὔνεχ' ἡμερεῦσομεν».*

⁹⁴ Rocco (1997) 163κ.εξ.

⁹⁵ Budelmann (2000) 245-268.

⁹⁶ Σοφ. *Ηλεκ.* 273 & 1154, μτφρ. I.N. Γρυπάρης (2015) 7 & 29.

*«Μα τώρα σε μια μέρα, αυτή, γλιτώνω
από κείνον κι αυτήν, που η πιο μεγάλη
μου ήταν πληγή, σα σύννοικος, και πάντα
το ακράτο της ψυχής μου αίμα ρουφούσε.
Τώρα λοιπόν, όσο απ' τις απειλές της,
ξέγνοιαστες, λέω, να περνούμε ημέρες».*⁹⁷

Η Κλυταιμνήστρα δεν διστάζει να παραδεχθεί τη δολοφονία του Αγαμέμνονα με αυθάδεια χωρίς να μεταθέτει την ευθύνη, αφού θεωρεί ότι εντάσσεται στα όρια της ανταποδοτικής δικαιοσύνης μετά τη θυσία της κόρης της λειτουργώντας ως εκδικητής και τιμωρός του πρότερου εγκλήματος. Στην απολογία της αποπειράται να καταδικάσει κυρίως την πράξη του θύματος ανάγοντας το ζήτημα σε μια προσωπική αντιπαράθεση αδιαφορώντας να δικαιολογήσει τις δικές της ενέργειες και αποκαλύπτοντας το εκδικητικό κίνητρό της. Η τελική μορφή της ηρωίδας εγγράφει μια επιβλητική γυναίκα μοχθηρή και αδιάντροπη, δίχως την επιβλητικότητα που διέθετε στον Αισχύλο, μονοδιάστατη προσωπικότητα, υποκριτική απέναντι στα παιδιά της, η οποία προβάλλει την εγκληματική της ιδιοσυγκρασία.⁹⁸

Αντίθετα, η Κλυταιμνήστρα του **Ευριπίδη** απεικονίζεται με θετικότερο τρόπο από τις εκδοχές των δύο προγενέστερων τραγικών. Η ηρωίδα σταδιακά εξιλεώνεται και αποκαθίσταται καθώς φέρεται ως ηθικός αυτουργός της δολοφονίας του Αγαμέμνονα και σωτήρας της Ηλέκτρας από την επιθυμία του Αίγισθου να τη θανατώσει προκειμένου να μη χάσει το θρόνο του Άργους από τους απογόνους της.

*«ἐπεὶ δὲ καὶ τοῦτ' ἦν φόβου πολλοῦ πλέων,
μή τωι λαθραίως τέκνα γενναίωι τέκοι,
κτανεῖν σφε βουλευσάντος ὠμόφρων ὁμως
μήτηρ νιν ἐξέσωσεν Αἰγίσθου χερὸς».*

*«Ὅμως κι ἄλλος φόβος
τρανότερος τον ἐσφιγγε, μὴν κάνει
κρυφά με κάποιον αντρειωμένο τέκνα·
γι' αὐτὸ ἔβαλε σκοπὸ να τη σκοτώσει.
Απ' του Αἰγίσθου τα χέρια ωστόσο
την ἔσωσεν ἡ μάνα της, κι ας εἶναι
τόσο πολὺ σκληρόκαρδη».*⁹⁹

Η Ηλέκτρα προβάλλει την Κλυταιμνήστρα με τους πιο αρνητικούς χαρακτηρισμούς, όπως *πανώλης μήτηρ* και *στυγνά* δηλαδή καταραμένη και μισητή¹⁰⁰ και διατυπώνει την επιθυμία της να την σκοτώσει ως αντεκδίκηση για τη δολοφονία του πατέρα της.

«θάνοιμι μητρὸς αἵμ' ἐπισφάξασ' ἐμῆς».

*«Τὴ μάνα μου να σφάζω κι ας πεθάνω».*¹⁰¹

⁹⁷ Σοφ. *Ηλεκ.* 783-787, μτφρ. I.N. Γρυπάρης (2015) 19.

⁹⁸ Winnington- Ingram (1980) 230 κ. εξ.

⁹⁹ Ευριπ. *Ηλεκ.* 25-28, μτφρ. Τ. Ρούσσος (1998) 1.

¹⁰⁰ Ευριπ. *Ηλεκ.* 60 & 117, μτφρ. Τ. Ρούσσος (1998) 2 & 4.

Η Κλυταιμνήστρα του Ευριπίδη είναι μια απλή γυναίκα που επιτελεί τις εργασίες του οίκου της και περιορίζεται στα πλαίσιά του, καυχείται για τα πλούτη της γεγονός που αποκαλύπτει έναν ανάλγητο και άπληστο χαρακτήρα, ακολουθεί τα στερεότυπα του φύλου της και ο χαρακτηρισμός των γυναικών ως ανόητων (*μῶρον μὲν οὖν γυναῖκες*)¹⁰² από τη δική της πλευρά υποτιμά και τη θέση της ως ηθικού αυτουργού στο φόνο του Αγαμέμνονα, όπου μεταχειρίστηκε τον πελέκυ ως μέσο, κατ' αναλογία με τον Αισχύλο. Αναφορικά με το φόνο που διέπραξε με τον Αίγισθο, αποπειράται να εξηγήσει και να δικαιολογήσει την πράξη της παρά να προσπίσει την αθωότητά της, αλλά εστιάζει στην ενοχή του Αγαμέμνονα ως υπαιτίου των συμφορών της Ιφιγένειας και της Ηλέκτρας επιθυμώντας την αποκατάσταση της φήμης της που έχει αμαυρωθεί και στην επιείκεια ολόκληρου του κοινωνικού συνόλου.¹⁰³

*«καίτοι δόξ' ὅταν λάβῃ κακῇ
γυναῖκα, γλώσσει πικρότης ἔνεστί τις·
ὡς μὲν παρ' ἡμῖν, οὐ κακῶς· τὸ πρᾶγμα δὲ
μαθόντας, ἦν μὲν ἀξίως μισεῖν ἔχῃ,
στυγεῖν δίκαιον· εἰ δὲ μή, τί δεῖ στυγεῖν;»*

*«Γιατί όταν μια γυναίκα
βγάλει ὄνομα κακό, τότε κι η γλώσσα της
εἶναι κάπως πικρή. Μα ὅσο για μένα,
τοῦτο δεν εἶναι ἀλήθεια. Αφού τα μάθεις ὅλα,
τότε να με μισήσεις, αν το ἀξίζω·
ἀλλιῶς γιατί πρέπει να μου ἔχεις ἔχθρα;»¹⁰⁴*



Εικ. 4: John Collier Κλυταιμνήστρα, Λονδίνο, Guildhall Gallery (Πηγή: <http://www.greek-language.gr>)

Προσπαθεί να δικαιολογηθεί για τη σύναψη ερωτικών σχέσεων με τον Αίγισθο, τη διάπραξη μοιχείας και τη συνεργεία της στο φόνο, γεγονότα που τα εκθέτει ως απότοκος των σχέσεων του Αγαμέμνονα με άλλες γυναίκες κατά την απουσία του και τη απαίτησή του ν' αποδεχθεί την Κασσάνδρα ως ερωμένη του. Ωστόσο, στα επιχειρήματα αυτά διακρίνονται πολλές αδυναμίες, δεδομένου πως η σχέση της με τον Αίγισθο προϋπήρξε της έλευσης του βασιλικού

¹⁰¹ Ευριπ. *Ηλεκ.* 281, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1998) 7.

¹⁰² Ευριπ. *Ηλεκ.* 1035, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1998) 25.

¹⁰³ Michelini (1987) 213-218.

¹⁰⁴ Ευριπ. *Ηλεκ.* 1013-1018, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1998) 25.

ζεύγους, αλλά και των κοινωνικών ηθικών αντιλήψεων που η μοιχεία αφορά σε μια νυμφευμένη γυνή. Κατά συνέπεια, ο ποιητής αναδεικνύει μέσα από τη θέση της Κλυταιμνήστρας την κατωτερότητα των γυναικών και διαφαίνεται η αναξιοκρατική αντιμετώπιση των δύο φύλων έναντι της δικαιοσύνης υπονομεύοντας τη γυναικεία πλευρά και ωθώντας τις στη χρήση αθέμιτων μέσων.¹⁰⁵

Η ηρώίδα του Ευριπίδη θα μετανοήσει και θα παραδεχθεί πως έκανε σφάλματα και θα σπεύσει να παρασταθεί στην κόρη της στην υποτιθέμενη εγκυμοσύνη της, αλλά εξακολουθεί να διατείνεται πως η απιστία του Αγαμέμνονα και η θυσία της Ιφιγένειας την ώθησαν στο δίκαιο της ανταπόδοσης. Η Κλυταιμνήστρα διατυπώνει πρωτοποριακές απόψεις για την εποχή της όσον αφορά στη διεκδίκηση των ίσων δικαιωμάτων.¹⁰⁶

*«ὅταν δ', ὑπόντος τοῦδ', ἁμαρτάνῃ πόσις
τᾶνδον παρώσας λέκτρα, μιμῆσθαι θέλει
γυνὴ τὸν ἄνδρα χᾶτερον κτᾶσθαι φίλον.
κάπειτ' ἐν ἡμῖν ὁ ψόγος λαμπρύνεται,
οἱ δ' αἴτιοι τῶνδ' οὐ κλύουσ' ἄνδρες κακῶς».*

*«Μα όταν πέφτει στο σφάλμα ο άντρας, τη δικιά του
παραμερίζοντας γυναίκα, τότε
να τονε μιμηθεί θέλει κι εκείνη
και να βρει άλλη αγάπη. Όμως βουίζει
μετά για μας η κατηγορία, ενώ για κείνους
που ήταν η αφορμή κακό δεν λέει κανένας».*¹⁰⁷

Ο Χορός των γυναικών, παρόλο που θεωρεί επιλήψιμες τις πράξεις του Αγαμέμνονα, τάσσεται ενάντια στην ηρώίδα υποστηρίζοντας πως χρέος της σώφρονος συζύγου είναι η υποταγή και η υποχώρηση στις επιθυμίες του ανδρός, αφού κάθε μεταβολή και διαφορετική στάση διαταράσσει την ηθική νομοτέλεια. Ωστόσο, μετά τη μητροκτονία εκφράζει τη συμπόνια του και τη λύπη του για τις συμφορές της και θρηνεί για τον ανατριχιαστικό τρόπο του θανάτου της μετά από δόλο. Κατά συνέπεια η Κλυταιμνήστρα του Ευριπίδη σκοτώνει τον σύζυγό της από οργή και η σχέση της με τον Αίγισθο βασίζεται στην ανάγκη της να βασιστεί σε μια αντρική μορφή. Είναι, όμως, αναγκασμένη να πληρώσει για το έγκλημά της και το τίμημα είναι η ίδια της η ζωή.¹⁰⁸

9.3. Η Ηλέκτρα

Η Ηλέκτρα, κόρη του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, είναι συνδεδεμένη με την τελευταία γεγονότα του μύθου του οίκου των Ατρειδών, ως ηθική αυτουργός στη δολοφονία της μητέρας της. Απαρτίζει μια εξίσου ισχυρή και θρυλική μορφή της αρχαίας τραγωδίας,

¹⁰⁵ Lloyd (1992) 60-75.

¹⁰⁶ Κούλανδρου (2018) 64-65.

¹⁰⁷ Ευριπ. *Ηλεκ.* 1036-1040, μτφρ. Τ. Ρούσσοσ (1998) 25.

¹⁰⁸ Lesky (2003) 215- 220

πρόσωπο που προωθεί την πλοκή των έργων και των τριών τραγικών. Στον Αισχύλο απαντάται στις *Χοηφόρους* της *Ορέστειας*, ενώ οι δύο μεταγενέστεροι τραγωδοί της αφιέρωσαν τα ομώνυμα έργα τους. Το όνομά της προέρχεται από τη λέξη *ήλεκτωρ* που σημαίνει ακτινοβόλος ήλιος, αλλά και το *ήλεκτρον*, το κεχριμπάρι. Κατά συνέπεια, είναι αυτή που ακτινοβολεί από χάρη, λάμπει και έλκει το ανδρικό φύλο, αλλά και δεν δέχεται να ενωθεί μαζί του. Σύμφωνα με άλλους μελετητές το όνομά της ετυμολογείται από το α- στερητικό και το λέκτρον δηλαδή τη συζυγική κλίση, την οποία αποφεύγει, γι' αυτό παραμένει ανύμφευτη.¹⁰⁹ Η τραγική φιγούρα της Ηλέκτρας συσχετίστηκε με την ιδέα της δικαιοσύνης και της ανταποδοτικής εκδίκησης, αλλά και της έκφρασης της προσκόλλησης στο πατρικό πρότυπο με μια αγάπη που την οδηγεί σε ανταγωνιστική σχέση με τη μητέρα.¹¹⁰

Επιδίωξη της ηρωίδας στο μύθο των τριών τραγωδιών είναι η εκδίκηση για το φόνο του πατέρα της του Αγαμέμνονα από τη μητέρα της την Κλυταιμνήστρα απαιτώντας να αποδοθεί δικαιοσύνη με τρόπο ο οποίος βασίζεται στο δόγμα της ανταπόδοσης του αίματος με αίμα. Έτσι, παροτρύνει τον αδελφό της Ορέστη να δολοφονήσει τη μητέρα τους και τον εραστή της τον Αίγισθο, ώστε ν' αποκατασταθεί η ηθική δικαιοσύνη και η οικειοποίηση του βασιλικού θρόνου. Η ηρωίδα διατήρησε μια αιγισματική φυσιογνωμία, καθώς αφενός δίνει την εντύπωση της αφοσιωμένης κόρης που εμμένει στη μνήμη του νεκρού πατέρα αναμένοντας με υπομονή την επιστροφή του αδελφού- τιμωρού και αφετέρου προβάλλεται ως μια δυναμική και άτεγκτη γυναίκα, η οποία μισεί παράφορα και εκφράζει μια παθολογική προσκόλληση στο καθήκον της αποκατάστασης του οικογενειακού ονόματος και της τιμής.

Στις *Χοηφόρους* του **Αισχύλου** η Ηλέκτρα παρουσιάζεται στη σκηνή της συνάντησης και της αναγνώρισης με τον αδελφό της Ορέστη, ο οποίος είχε διωχθεί από το Άργος και επιστρέφει μετά από δέκα χρόνια ως τιμωρός για το φόνο του πατέρα του και συνεχιστής του αέναου κύκλου της αιματοχυσίας. Η ηρωίδα αποτυπώνεται ως μια φαταλιστική αδρανής μορφή που προσδοκά την αποκατάσταση του οίκου των Ατρείδων από την αδικία και το διασυρμό, αλλά και την αποδέσμευση της από την καταπιεστική συμπεριφορά της Κλυταιμνήστρας και του Αιγίσθου.

Η Ηλέκτρα απαρτίζει δευτερεύουσα μορφή του έργου και λαμβάνει ρόλο περιορισμένο στη συναισθηματική φόρτιση του αδελφού της αλλά καθοριστικό, αφού στερείται δύναμης και πρωτοβουλίας να διαπράξει μόνη της τη μητροκτονία. Αντίθετα, παρακινεί τον Ορέστη να ολοκληρώσει την πράξη του έπειτα από ένα συγκινητικό θρήνο που αποτείνουν στον πατέρα τους. Η οργή και το μίσος που εκφράζει για τη μητέρα της πυροδοτεί και την αγανάκτηση του Ορέστη. Τα κίνητρα της ηρωίδας, όμως, δεν είναι ιδιοτελή ή ένοχα, αλλά είναι

¹⁰⁹ Denniston (2010) 3.

¹¹⁰ Ζαχαράτου (2014) 2-3.

συνυφασμένα με την υποχρέωσή της να επανορθώσει την προσβολή στο νεκρό Αγαμέμνονα ως στενής συγγενής.¹¹¹

Στη σκηνή η Ηλέκτρα εμφανίζεται στο πρώτο μέρος του μύθου μαζί με την έλευση του Χορού, για να αποδώσει νεκρικές τιμές στον Αγαμέμνονα μετά από εντολή της Κλυταιμνήστρας εξαιτίας του ονείρου που είδε τη νύχτα και το ερμήνευσε ως απαίτηση του νεκρού. Όμως, η ηρωίδα αναρωτιέται εκφράζοντας την απελπισία της πώς να τελέσει την προσφορά χόων στον πατέρα της που δολοφονήθηκε από την ίδια του τη γυναίκα και τον εραστή της.

*«τί φῶ χέουσα τάσδε κηδείους χόας;
πῶς εὐφρον' εἶπω, πῶς κατεύζωμαι πατρί;
πότερα λέγουσα παρὰ φίλης φίλῳ φέρειν
γυναικὸς ἀνδρί, τῆς ἐμῆς μητρὸς πάρα;
τῶνδ' οὐ πάρεστι θάρσος, οὐδ' ἔχω τί φῶ
χέουσα τόνδε πέλανον ἐν τύμβῳ πατρός».*

*«τώρα που αυτές τις νεκρικές χοές στο μνήμα
θα χύσω του πατέρα μου: ποιά ευχή να κάμω
που να του 'ναι καλόδεκτη; να λέγω τάχα
πως στον καλό τον άντρα της απ' την καλή του
γυναίκα — τη μητέρα μου — του φέρνω δώρα;
Δεν έχω θάρρος αχ! και τί να πω δε ξέρω,
ενώ τις προσφορές στον τάφο του θα χύνω.»¹¹²*

Η Ηλέκτρα ανταπαντά στις Τρωαδίτισσες σκλάβες που επιζητούν την απόδοση της δικαιοσύνης με αμηχανία και συγκράτηση και διερωτάται αν επιζητούν κάποιον κριτή ή κάποιον εκδικητή (πότερα δικαστήν ἢ δικηφόρον λέγεις;)¹¹³ ο οποίος είναι επιφορτισμένος με το έργο της ανταπόδοσης, αφού όπως αποκρίνονται *ἀπλωστὶ φράζουσ'*, *ὅστις ἀνταποκτενεῖ*¹¹⁴ δηλαδή το αίμα πληρώνεται με αίμα. Οι Ασιάτισσες σκλάβες επιζητούν εκδίκηση για το συμβάν μένοντας αδιάφορες μπροστά στην ευαισθησία της Ηλέκτρας για δίκαιη τιμωρία. Ο Χορός παραστέκεται στους ήρωες, ενισχύει και υποστηρίζει την απόφασή τους για εκδίκηση. Η Ηλέκτρα επιζητεί μια δίκαιη ανταμοιβή και γι' αυτό επικαλείται το Δία και τη θεά Δίκη. Μέσα από τη συνομιλία τους διαφαίνεται η σύγκρουση του νέου και του παλαιού συστήματος απονομής δικαιοσύνης, στο οποίο εμμένει ο Χορός των σκλάβων γυναικών, όπως και στις παραδοσιακές αντιλήψεις της αντεκδίκησης, και πλανάται το ερώτημα κατά πόσο είναι αποδεκτή η αυτοδικία από το ποινικό νομικό πλαίσιο.¹¹⁵

Η Ηλέκτρα, ήδη από την παιδική της ηλικία έχει βιώσει βαθιές απώλειες με τη θυσία της αδελφής της Ιφιγένειας και τη δεκαετή απουσία του πατέρα της. Η δολοφονία του

¹¹¹ Anderson (2010) 181-182.

¹¹² Αισχ. Χορηφ. 87-92, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 4.

¹¹³ Αισχ. Χορηφ. 120, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 4.

¹¹⁴ Αισχ. Χορηφ. 121, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 4.

¹¹⁵ Segal (1986) 349 κ.εξ.

Αγαμέμνονα – που θεωρεί ελευθερωτή της- της αφαιρεί κάθε ελπίδα σωτηρίας από την παράνομη σχέση της Κλυταιμνήστρας, που της έχει επιβληθεί, και γι' αυτό αποστρέφεται βαθιά τη μητέρα της, η οποία της στερεί τώρα και τον αδελφό της τον Ορέστη που ο παιδαγωγός φυγαδεύει για να τον σώσει από την επιθυμία του Αίγισθου να σφετεριστεί την εξουσία. Πάνω από τον τάφο του πατέρα της διατυπώνει την αγανάκτησή της για την αδυναμία της να ακολουθήσει το βασιλιά στην τελευταία του κατοικία και την απόδοση νεκρικών χοών δίνοντας βαρύτητα στη θανάτωση του συζύγου και όχι του πατέρα.¹¹⁶

*«ὼ ἰὼ δαΐα [στρ. θ]
πάντολμε μάτερ, δαΐαις ἐν ἐκφοραῖς
ἄνευ πολιτῶν ἄνακτ',
ἄνευ δὲ πενθημάτων
ἔτλης ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι».*

*«Οἰμένα, οἰμένα, φόνισσα
κακούργα μάνα!
σα να 'ταν ζῶδι ενός εχθροῦ
και δίχως ν' ακλουθᾷ ο λαός
την εκφορά του βασιλιά του,
απένθητο κι αθρήνητο τον άντρα σου
να θάψεις βάσταξε η καρδιά σου».¹¹⁷*

Η ηρωίδα ευχήθηκε στους θεούς -χωρίς να είναι ασεβής- για μια δίκαιη ανταπόδοση, η οποία επακολουθεί με το χρησμό του Απόλλωνα που της αποκαλύπτει ο Ορέστης μετά τη συνάντησή τους πάνω στον τάφο του Αγαμέμνονα, τον οποίο προϋπαντεί με έκδηλη αγάπη. Έτσι, τα δύο αδέρφια θεωρούν πως η εκδίκηση που θα πάρουν έχει την αποδοχή και έγκριση των θεών. Κατά την έξοδό τους από τη σκηνή μοιρολογούν το νεκρό πατέρα τους με έναν θρήνο που κλιμακώνεται και εκφράζει το παράπονο και τη δυσφορία της κόρης μέσα από τη φρικτή περιγραφή της θανάτωσης του και τη δική της ανικανότητα να τον συνδράμει. Τα δύο παιδιά απαιτούν από το γονιό τους και τις χθόνιες θεότητες το ανακάλεμά του, για να επανέλθει η τάξη με την τιμωρία των αυτουργών του. Έπειτα, η ηρωίδα πληροφορείται το δόλιο σχέδιο της μητροκτονίας, καθώς ο Ορέστης το εκθέτει στο χορό, και εισέρχεται στον οίκο. Η Ηλέκτρα δεν εμφανίζεται ξανά στη σκηνή.¹¹⁸

Η Ηλέκτρα του Αισχύλου γίνεται φορέας του πολιτισμικού προτύπου της γυναίκας που είναι αναγκαίο να διατηρήσει αμείωτη την επιθυμία για εκδίκηση. Η ηρωίδα έχει το δικαίωμα να μισήσει τη μητέρα της για τη μοιχεία που διέπραξε, αλλά κάθε αντίστοιχη πράξη από τον άνδρα είναι κοινωνικά αποδεκτή. Η ίδια είναι αδύναμη να εκτελέσει το έργο της μητροκτονίας λόγω της θέσης της και αποθέτει τις ελπίδες της σε έναν εξωτερικό παράγοντα που βρίσκει στο πρόσωπο του αδελφού της. Στα πλαίσια της κοινωνίας του Αισχύλου εντοπίζεται αφενός μεν ο ηθικός νόμος του καθήκοντος της ανταπόδοσης και η πράξη της

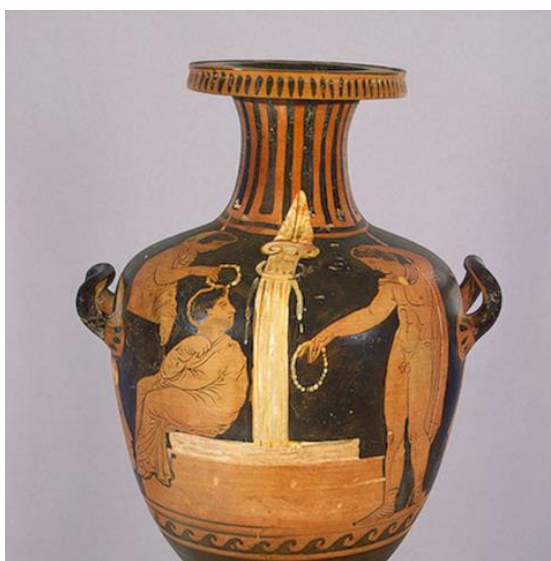
¹¹⁶ Αλεξανδρίδης (2016) 1-3.

¹¹⁷ Αισχ. Χοηφ. 429-433, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 14.

¹¹⁸ Brunell (1992) 160-166.

δολοφονίας που αποτελεί μέρος της επαναφορά της ηθικής τάξης, αφετέρου δε η εγγράφεται η αδυναμία αυτού του συστήματος απόδοσης δικαιοσύνης αποτυπώνοντας το πέρασμα από την αυτοδικία στο νόμο και τη δίκη.¹¹⁹

Ο Σοφοκλής θέτει την Ηλέκτρα στο επίκεντρο της τραγωδίας του ως κεντρική ηρωίδα, η οποία αναπαριστά τη σφοδρότητα του ανθρώπου και την αμφισημία της προσωπικότητάς του με το ηρωικό σθένος και τη φιλοτιμία που τον διακρίνει απέναντι στα δεινά και τις κακουχίες. Η πρωταγωνίστρια κρατά ζωντανή στη μνήμη της τη δολοφονία του Αγαμέμνονα και ζητά τη συνδρομή των θεών για τον κολασμό των δραστών. Αποτυπώνεται ως μια μορφή επικίνδυνη και σκληρή που μεταμορφώνει το θρήνο και τον μεταχειρίζεται ως μέσο εκδίκησης. Κεντρικό θέμα του έργου απαρτίζει η αγανάκτηση και ο πόνος της από την άδικη εξόντωση του πατέρα της και τη φυγάδευση του αδελφού της από τον Παιδαγωγό προκειμένου να τον σώσει -που της τον στέρησε, ενώ διαφαίνεται πως η μητροκτονία -που τίθεται ως δευτερεύον θέμα- δικαιώνεται, καθώς συντελείται με την έγκριση των θεών. Η μορφή της διαγράφεται με επίκεντρο τις έντονες συναισθηματικές μεταστροφές και αντιδράσεις της έναντι των δολοφόνων.¹²⁰



Εικ. 5: Ορέστης, Πυλάδης και Ηλέκτρα στον τάφο του Αγαμέμνονα, The State Hermitage Museum
(Πηγή: <http://www.greek-language.gr>)

Η δράση του μύθου συντελείται στο παλάτι των Μυκηνών, όπως και στον Αισχύλο, και η ηρωίδα εμφανίζεται στη σκηνή στον πρόλογο, έπειτα από την αναγγελία του εκδικητικού σχεδίου μέσα από τη διαλογική ρήση του Ορέστη, του Πυλάδη και του Παιδαγωγού, οι οποίοι έχουν επιστρέψει στο Άργος, και την εύσημη αποχώρησή τους από τη σκηνή. Η Ηλέκτρα εισέρχεται με μια μονωδία- μοιρολόγι αποτυπώνοντας τα γνωρίσματα του βίου της,

¹¹⁹ Murray (1993) 150-157.

¹²⁰ Lesky (2010) 382-385.

που είναι η οδύνη και το άσβεστο μίσος, σε αντιπαράβολή με την ηρεμία και την πρακτικότητα του Ορέστη, για το φόνο του πατέρα της, την απουσία του αδελφού της και την επιθυμία της επιστροφής του, αλλά και τη διαρκή λαχτάρα της για εκδίκηση. Ο ποιητής επιτυγχάνει την απομόνωση των δύο ηρώων προκειμένου ν' αποδώσει την αδιάλειπτη ψυχοφθόρα παρουσία της στο δράμα. Η ηρωίδα παρουσιάζεται στην είσοδο του παλατιού – όπου παραμένει σε όλο το μήκος της εμφάνισής της στη σκηνή, για να περιγράψει το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται εγκλωβισμένη, καθώς το εσωτερικό του οίκου, όπου είναι η θέση της ως κόρης ανύμφευτης είναι αφιλόξενο για εκείνη και έχει μετατραπεί σε δούλη από τη μητέρα της, ενώ ο χώρος εκτός του παλατιού θεωρείται επικίνδυνος, αφού υπάρχει η απειλή της επιστροφής του Αίγισθου, ο οποίος προσωρινά απουσιάζει. Με ένδυμα σκουρόχρωμο και λερό αποδίδει την ιδιότητά της ως οικονόμου του παλατιού, τη διάβρωση και τη διατάραξη των οικογενειακών δεσμών. Στο διάλογό της με το Χορό σκιαγραφεί τη σχέση της με τη μητέρα της όπου κυριαρχεί το μίσος, η απέχθεια και η εκδίκηση. Της αποδίδει τους πιο βδελυρούς χαρακτηρισμούς, όπως η πιο μισητή (*ἔχθιστα*, στ.262), αθλία (*ταλαίνη*, στ.273) και την κατηγορεί για την απρεπή συμπεριφορά της, αφού τελειοεορτασμούς και προσφέρει θυσίες στους θεούς την ημέρα που δολοφονήθηκε ο Αγαμέμνονας. Οι Μυκηναίες γυναίκες του χορού αιτούνται να επιδείξει αυτοσυγκράτηση αποφεύγοντας τους θρήνους, τα αναθέματα και τις διαμάχες εγγράφοντας το άκρατο πένθος της. Η απάντησή της είναι αποστομωτική, καθώς τονίζει πως έχει επίγνωση ότι οι πράξεις και η παρανοϊκή συμπεριφορά της πηγάζουν από τη συμφορές και τα δεινά του βίου της που την οδηγούν σε ακραίες ενέργειες, αλλά και την ολοσχερή μοναχικότητά της.¹²¹

*«ἄτις ἄνευ τοκέων κατατάκομαι,
ἄς φίλος οὔτις ἀνήρ ὑπερίσταται,
ἀλλ' ἄπερεί τις ἔποικος ἀναζία
οἰκονομῶ θαλάμους πατρός, ὧδε μὲν
ἀεικεῖ σὺν στολῆ,
κεναῖς δ' ἀμφίσταμαι τραπέζαις».*

*«δίχως γονιούς μαραζώνω και σβήνω
κι ούτε που υπάρχει για μένα
φίλου ψυχή, που να παίρνει το μέρος μου·
μα σα μια ξένη, αλογάριαστη,
σε δούλας θέση περνῶ
στου πατέρα μου μέσα τα σπίτια
έτσι με την αταίριαστη αυτή φορεσιά
κι ὀρθια στέκω μπρος στ' ἄδεια τραπέζια».*

*« δειν' ἐν δεινοῖς ἠναγκάσθην·
ἔξοιδ', οὐ λάθει μ' ὀργά.
ἀλλ' ἐν γὰρ δεινοῖς οὐ σχήσω
ταύτας ἄτας,
ὄφρα με βίος ἔχη».*

¹²¹ Βαλάκας (2011) 41-42.

*«Η δυστυχία, η δυστυχία μου με ανάγκασε·
ξέρω κι ούτε που αρνούμαι την τρέλα μου,
μα και σ' αυτή την κατάντια μου,
τους ολέθριους για μένα τους θρήνους
δε θενα πάψω ποτέ
όσο που έχω τα μάτια μου ανοιχτά».*¹²²

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή οι νεκρικές χοές στον τύμβο του Αγαμέμνονα τελούνται από τη Χρυσόθεμη, αδελφή της Ηλέκτρας, η οποία παραμένει συμβιβαστική και υπάκουη στις προσταγές της μητέρας τους προκειμένου να είναι ασφαλής και να προσπορίζεται τις ανέσεις που της προσφέρονται λόγω της καταγωγής της. Η Ηλέκτρα την πείθει να προσφέρει στον πατέρα τους τα δικά της αναθήματα, μια τούφα από τα μαλλιά της και τη ζώνη της, και την παρακινεί να την συντρέξει στο έργο της εκδίκησης. Η αντίθεση των δύο αδελφών προβάλλει εντονότερη στη δεύτερη συνάντησή τους, όπου μετά τον υποτιθέμενο θάνατο του Ορέστη, η Ηλέκτρα έχει αποφασίσει να πάρει το «νόμο» στα χέρια της, να υποκαταστήσει τον αδελφό της στο ρόλο του τιμωρού στην εφαρμογή της ηθικής βεντέτας και να τελέσει τη δολοφονία της μητέρας τους και του Αίγισθου. Επιτονίζει, δε, τη δόξα και την τιμή που θα λάβουν από τους Αργίτες, αλλά και την προοπτική ενός πολυτίμητου γάμου. Η Χρυσόθεμη προσπαθεί να την αποτρέψει από τις ανεδαφικές της αξιώσεις και τα επικίνδυνα σχέδιά της. Ωστόσο, η Ηλέκτρα εναντιώνεται και, ενώ στέκεται στο κέντρο της σκηνης κρατώντας την τεφροδόχο του αδελφού της, παρουσιάζεται απρόβλεπτη, ένα απόλυτο μηδέν (*την μηδέν ἐς τὸ μηδέν*)¹²³ όπως δηλώνει, όπου ο αφανισμός και της ίδιας μοιάζει αναπόδραστος.¹²⁴

Στον αγώνα λόγων με την Κλυταιμνήστρα σκιαγραφούνται τα κίνητρα της Ηλέκτρας τα οποία κινούνται από το νόμο της ανταπόδοσης για την πραγματοποίηση της μητροκτονίας και του φόνου του εραστή της, που αφορούν σε μια ενδοοικογενειακή αντιδικία και τυραννοκτονία. Η ηρωίδα αποστρέφεται τη μητέρα της, η οποία της προσάπτει διαρκώς κατηγορίες και μομφές για την αντίσταση που προβάλλει, την εμμονή της στο θρήνο για τον πατέρα και φρονεί πως συνιστά απειλή με την κακία, τις φωνές, την οχλοβοή και την έχθρα της (*μη σὺν φθόνῳ τε καὶ πολυγλώσσῳ βοῇ σπείρῃ ματαίαν βάζιν ἐς πᾶσαν πόλιν, στ.641-42 & δύσνοια, στ.654*), αλλά δεν λησμονεί πως αυτή η μνησικακία είναι ένα επιβλαβές και ανεπαρκές συναίσθημα, το οποίο, όμως, μεταβιβάζεται στα τέκνα από την παραδειγματική συμπεριφορά των γονιών κατηγορώντας την με τον τρόπο αυτό για την διαπαιδαγώγησή της.

*«εὖ νῦν ἐπίστω τῶνδ' ἐμ' αἰσχύνῃν ἔχειν,
κεῖ μὴ δοκῶ σοι· μανθάνω δ' ὀθοῦνεκα
ἔξωρα πράσσω κούκ ἐμοὶ προσεικότα.
ἀλλ' ἢ γὰρ ἐκ σοῦ δυσμένεια καὶ τὰ σὰ
ἔργ' ἐξαναγκάζει με ταῦτα δρᾶν βίᾳ·
αἰσχροῖς γὰρ αἰσχρὰ πράγματ' ἐκδιδάσκειται».*

¹²² Σοφ. *Ηλεκ.* 187- 192 & 221-225, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 5 & 6.

¹²³ Σοφ. *Ηλεκ.* 1166, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 29.

¹²⁴ Γιώση (1996) 149-151.

«Ξέρε τώρα καλά πως και γω νιώθω
ντροπή γι' αυτά κι αν συ δεν το πιστεύεις·
καταλαβαίνω πως το φέρσιμό μου
ούτε της ηλικίας μου είναι κι ούτε
στη θέση μου ταιριάζει· μα με βιάζει
να φέρνομαι έτσι η έχθρα που μου δείχνεις
και τα δικά σου τα έργα, κι άθελά μου·
γιατί τα αισχρά τα παραδείγματα είναι
που μας μαθαίνουν τα αισχρά».¹²⁵

Στο πρόσωπο της Ηλέκτρας ο Σοφοκλής εγγράφει την αντιπαλότητα της κόρης με τη μητέρα, μια σχέση ανταγωνιστική που συντελεί στη διαμόρφωση της προσωπικότητας και της ταυτότητάς της. Αντίστοιχα, η κόρη ενοχοποιεί τη μητέρα της για θρασύτητα, ιδιοποίηση της εξουσίας και προσβλητικό φέρσιμο προς τα τέκνα της. Η εμφάνιση του Ορέστη στη σκηνή και η υπέρμετρη έκφραση της αγάπης της προς αυτόν έρχεται σε αντιδιαστολή με την πρότερη σκηνή διαξιφισμού με την Κλυταιμνήστρα. Μετά το επεισόδιο της αμφίδρομης αναγνώρισης, τα γεγονότα προς τη δολοφονία της μητέρας τους εξελίσσονται ραγδαία. Αν και η Ηλέκτρα ήταν έτοιμη να αναλάβει δράση, με την εμφάνιση του Ορέστη υποχωρεί, καθώς τα άρρενα μέλη του οίκου είχαν το καθήκον για την ανταπόδοση της αυτοδικίας στα πλαίσια του ηρωικού προτύπου. Μετά το πρώτο χτύπημα, η ηρωίδα συνοπτικά απεικονίζει την εχθρότητά της με τις φράσεις *μήτηρ άμήτωρ* (στ. 1154) και *κραυγάζοντας παῖσον, εἰ σθένεις, διπλῆν* (στ. 1415), ώστε να την τραυματίσει με διπλό χτύπημα με το σπαθί παρακινώντας τον έπειτα να εκτελέσει ομοίως την τιμωρία του Αιγίσθου.¹²⁶

Στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, όπως διαφαίνεται στην Έξοδο, τίθεται το ζήτημα της αποκατάστασης της ισορροπίας της ηθικής τάξης. Η ηθική αυτουργός, όπως και ο μητροκτόνος Ορέστης, θριαμβολογούν δίχως να εκφράζουν τύψεις και μεταμέλεια για τη διπλή δολοφονία που διετέλεσαν με την ομόγνωμη αποδοχή του χορού και τη διακοίνωση στους τελικούς στίχους για παραδειγματική θανατική εκτέλεση των δραστών αποτρόπαιων εγκλημάτων. Ο ποιητής θέτει τους θεούς αμέτοχους στις πράξεις των ανθρώπων, καθώς χρησιμοδοτούν, αλλά δεν τους ωθούν στην επιτέλεση των χρησμών. Η Ηλέκτρα παρέμεινε αφοσιωμένη στο άγραφο ηθικό δίκαιο και την πατρική αγάπη. Στο έργο δεν γίνεται αναφορά για καταδίκη τους είτε από τη Μοίρα είτε από τις Ερινύες, αφού η πράξη τους οδηγεί στην επαναφορά της δικαιοσύνης και στη διακοπή του αέναου κύκλου αίματος και η Ηλέκτρα μοιάζει η ίδια με άγρυπνη Αρά που εξαλείφει το μίasma του θανάτου του Αγαμέμνονα οπλίζοντας το χέρι του Ορέστη. Οι θεατές έχουν προετοιμαστεί στη διάρκεια της παράστασης να αποδεχθούν τη σκληρότητα και την αποφασιστικότητα των ηρώων να επιτελέσουν το έργο

¹²⁵ Σοφ. *Ηλεκ.* 616-621, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 15.

¹²⁶ Wright (2005) 172-184.

τους, καθώς η ευγενική τους καταγωγή και οι αβροί τρόποι τους έχουν αλλοιωθεί και εκτραχυνθεί από τα περιστατικά που έχουν συμβεί στη διάρκεια της ζωής τους.¹²⁷

Στην ομότιτλη τραγωδία του **Ευριπίδη**, η Ηλέκτρα μεταφέρεται σε μια ορεινή αγροικία στην περιοχή του Άργους, όπου ζει με το σύζυγό της, έναν μικροκτηματία αγρότη ευγενικής καταγωγής. Η απόδοση των χαρακτήρων του με ρεαλισμό ώθησε τον ποιητή σε αυτή την καινοτομία. Η ηρωίδα ζει μέσα σε μεγάλες στερήσεις και δυσκολίες, όπως διαφαίνεται ήδη από τους πρώτους στίχους να κουβαλά νερό σε ένα δοχείο, πράξη την οποία δεν είναι υποχρεωμένη να κάνει, αλλά αφενός μεν θέλει να προβάλλει το όνειδος που της έχει επιβάλει ο Αίγισθος με αυτό το γάμο και να εκφράσει την απύθμενη πίκρα και οργή της, αφετέρου δε νιώθει την ανάγκη να παρασταθεί στην ένδεια του συζύγου της με όποιο μέσο μπορεί. Η μονωδία της Ηλέκτρας εμπεριέχει την αυτοπαρουσίασή της και το θρηνητικό ύμνο στο νεκρό πατέρα της, ενώ ο Ορέστης στην προλογική του ρήση πληροφορεί το κοινό για την προσφορά χοών στον τάφο του Αγαμέμνονα και την προαίρεσή του να εκδικηθεί για το φόνο του, καθώς και την αξίωσή του να συναντήσει την αδελφή του.¹²⁸

Η Ηλέκτρα του Ευριπίδη είναι διαφορετική απ' αυτή των προκατόχων του. Η ψυχή της είναι νεκρή από συναισθήματα, καθώς εμπλέκεται σε ένα γάμο που τον θεωρεί θανάσιμο (*θανάσιμον γάμον*, στ.247). Ωστόσο, ο σύζυγος της έχει σεβαστεί τη συζυγική κλίση και η κόρη διατηρεί την κατάσταση της δεσποσύνης της, στοιχία τα οποία την ωθούν να νιώθει ευγνωμοσύνη για την αβρότητα και την κατανόησή του απέναντί της, αλλά και για το γεγονός ότι δεν είναι αναγκασμένη να ζει στο παλάτι και να συγχρωτίζεται με τους φονιάδες του πατέρα της. Είναι ένα πλάσμα που το σώμα και η ψυχή της έχουν αποθηριαωθεί και αντιμετωπίζει παθολογικά τα δρώμενα. Οι θέσεις και οι αντιλήψεις της είναι παγιωμένες και απαρασάλευτες ακόμη και έναντι των θεών ενώπιον των ευσεβών λόγων του Χορού, τους οποίους επικρίνει φθάνοντας στα όρια της ύβρεως, αφού έχει την πεποίθηση ότι έχουν λησμονήσει την τιμωρία των ενόχων για το φόνο του πατέρα της, σύμφωνα με την αντίληψη της εποχής για την απονομή δικαιοσύνης, και εκφράζει αμφιβολία για την παροχή θείκης αρωγής.¹²⁹

*«οὐδεὶς θεῶν ἐνοπᾶς κλύει
τᾶς δυσδαίμονος, οὐ παλαι-
ῶν πατρὸς σφαγιασμῶν».*

*«Ἀπ' τοὺς θεοὺς κανένας δεν ἀκούει
τῆς δύστυχῆς ἐμὲ τὸν ἄγριο θρήνο,*

¹²⁷ Χωρεάνθη (2020) 6-8.

¹²⁸ Denniston (2010) 97 κ.εξ..

¹²⁹ Denniston (2010) 23-27.

*μήτε θυμάται τα σφαχτάρια
που έναν καιρό τούς πρόσφερ' ο γονιός μου».*¹³⁰

Η άθλια και μίζερη ζωή της επιτείνει και θεριεύει το μίσος που τρέφει για τη μητέρα της, στην οποία απευθύνεται με σαρκαστική διάθεση και σκληρούς χαρακτηρισμούς, ενώ παρουσιάζεται μπροστά της ρακένδυτη και ατημέλητη αποδίδοντας το θρήνο της για την εγκληματική της πράξη. Τα μοναδικά συναισθήματα που έχουν απομείνει στην ψυχή της είναι η απέχθεια, η περιφρόνηση και η προσδοκία πως σύντομα θα πεθάνουν οι φονιάδες. Στον αγώνα λόγων ανάμεσα στις δύο γυναίκες ο ποιητής επιτυγχάνει να σκιαγραφήσει το δυναμισμό και το δεσποτισμό της Ηλέκτρας μέσα από τις απροκάλυπτες φοβέρες της προς την Κλυταιμνήστρα, η οποία υποχωρεί.¹³¹

*«εί δ' αμείψεται
φόνον δικάζων φόνος, άποκτενω σ' έγώ
1095 και παῖς Όρέστης πατρι τιμωρούμενοι».*

*«Άμα προστάζει η Δίκη ν' ακλουθήσει
ο φόνος άλλο φόνο, εγώ κι ο Όρέστης
θα σε σκοτώσουμε, εκδικώντας έτσι
τη σφαγή του πατέρα μας.»*¹³²

Η στοργή απουσιάζει ακόμη και ενώπιον του αδελφού της, τον οποίο στερήθηκε λόγω της φυγής του για τόσα χρόνια, που τον υποδέχεται επιφανειακά με επιπολαιότητα και ρηχότητα εκφράζοντας ελάχιστους στίχους. Πρωτίστως μέσα της φωλιάζει το μίσος και η εκδίκηση, ενώ η αγάπη μεταβιβάζεται σε δεύτερη μοίρα.

*«συμβόλοισι γάρ
τοῖς σοῖς πέπεισμαι θυμόν. ὦ χρόνοι φανείς,
ἔχω σ' ἀέλιπτως».*

*«η καρδιά μου
γνώρισε τα σημάδια που της δείχνεις.
Ω! εσύ που 'κανες τόσα χρόνια να 'ρθεις,
σε σφίγγω ανέλπιστα στην αγκαλιά μου».*¹³³

Η Ηλέκτρα εμφανίζεται ως μια εγωκεντρική ύπαρξη που δυσφορεί έντονα και είναι έμπληη μίσους. Το πάθος της για εκδίκηση είναι υπέρμετρο και την ωθεί όχι μόνο στην κατάσταση ενός σχεδίου για τη δολοφονία της Κλυταιμνήστρας, όπου διακρίνεται η επινοητικότητα και η εκδικητικότητά της, αλλά και στη συμμετοχή της στην ειδική αυτή πράξη. Η πρωταγωνίστρια όχι μόνο ενθαρρύνει τον αδελφό της να μη λιποψυχήσει καθώς

¹³⁰ Ευρ. *Ηλεκ.* 198-200, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1988) 5.

¹³¹ Μμίδου (2013), 237.

¹³² Ευρ. *Ηλεκ.* 1093-1095, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1988) 26.

¹³³ Ευρ. *Ηλεκ.* 577-579, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1988) 15.

αμφιταλαντεύεται λίγες στιγμές πριν δολοφονήσει τη μητέρα του, αλλά κρατά το χέρι του τη στιγμή που βυθίζει το ξίφος στο λαιμό της, ενώ εκείνος σκεπάζει τα μάτια του.¹³⁴

«ἐγὼ δέ (γ') ἐπέκλευσά σοι
ξίφους τ' ἐφηγιάμαν ἄμα».

«Κι ἐγὼ σοῦ ἴδωσα θάρρος
καὶ κράτησα μαζί σου το σπαθί»¹³⁵.

Το ευφρές τέχνασμά της να παρασύρουν τη μητέρα στην καλύβα της με πρόσχημα τη γέννα της, αλλά και η συντέλεση της δολοφονίας του Αίγισθου στην ύπαιθρο την ώρα της θυσίας προκειμένου να αποφευχθεί η ύπαρξη φυλάκων αποτυπώνουν την ευστροφία του πνεύματός της που τείνει να υπερβεί τα ανθρώπινα μέτρα και όρια. Η ηρωίδα είναι βέβαιη πως η Κλυταιμνήστρα θα σπεύσει να τη βοηθήσει, καθώς στην *Ηλέκτρα* η μητέρα εμφανίζεται να φροντίζει για την κόρη της. Στην τραγωδία του Ευριπίδη προηγείται η δολοφονία του Αιγίσθου αυτής της Κλυταιμνήστρας και η Ηλέκτρα ορθή πάνω από τη σορό του εξακοντίζει ύβρεις προκαλώντας την απaréσκεια του κοινού βεβηλώνοντας το νεκρό. Παρόλο που γνωρίζει πως είναι μια πράξη επαίσχυντη, αισθάνεται ευφορία και ανακούφιση εξωτερικεύοντας το μίσος της και μετά από μια σύντομη αναφορά στα εγκλήματα που είχε διαπράξει εν ζωή ο Αίγισθος εκθέτει την προσωπική της δυστυχία, αλλά και διακηρύξεις που αφορούν στην απιστία των μοιχαλίδων και την πλεονεκτικότητα της φύσης έναντι των χρημάτων.¹³⁶



Εικ. 6: Η Ηλέκτρα του Ευριπίδη, σκηνοθεσία Σπ. Ευαγγελάτου (Πηγή: <https://argolikivivliothiki.gr/>)

Ωστόσο, ο Ευριπίδης, γνώστης της ψυχολογίας της ανθρώπινης φύσης και του πάθους αποτυπώνει με αριστοτεχνικό τρόπο τις κατακερματισμένες και κυριαρχημένες από τα πάθη τους συνειδήσεις, απεικονίζοντας την Ηλέκτρα να μεταβαίνει από την εχθρότητα στη μεταμέλεια και να αποθαρρύνεται από τις ενοχές και τις τύψεις της. Ενώ, η ηρωίδα τηρούσε ηγετικό ρόλο στη διάρκεια της επιπόνησης του σχεδίου, επόπτευε και παρέμενε αμέτοχη

¹³⁴ Lawrence (2013) 275-279.

¹³⁵ Ευρ. *Ηλεκ.* 1224-1225, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1988) 30.

¹³⁶ Romilly (2000) 97 κ.εξ.

συναισθηματικά, στο Εξόδιον άσμα της τραγωδίας εμφανίζεται μετανοιωμένη και συγκλονισμένη αναλαμβάνοντας πλήρως την ευθύνη για το ανοσιούργημα. Καθώς θρηνολογεί τη θανάτη της μητέρας της και αντιλαμβάνεται το μέγεθος του ανοσιουργήματος που έχουν διαπράξει, κυριεύεται από τρόπο δίχως να απολυτρώνεται από τις εμμονές της εστιάζοντας στις υλικές απώλειες του γάμου και του συζύγου και διερωτάται αν η πράξη της ήταν απότοκος αποκλειστικά του μνησικακίας της ή και των χρησμών. Ο Ευριπίδης δεν εμφανίζει τις Ερινύες, καθώς η φρίκη και οι τύψεις που κατακλύζουν τους δύο νέους τις υποκαθιστούν, αλλά τους Διόσκουρους, αδέρφια της Κλυταιμνήστρας ως «από μηχανής» θεούς προκειμένου να άρουν το αδιέξοδο και να αποτιμήσουν την πράξη της μητροκτονίας επισημαίνοντας πως η σύνεση των θεών δεν είναι δυνατό να επιτάσσει επαίσχυντες ενέργειες και γνωστοποιώντας τον οριστικό αποχωρισμό των δύο αδελφών. Έτσι, η πράξη του ύπουλου φόνου του Αίγισθου και η εν ψυχρώ εκτέλεση της Κλυταιμνήστρας εγγράφονται ως φονικά που διετέλεσαν άνθρωποι συνηθισμένοι και καθημερινοί που συνθλίβονται από το άκρατο μίσος και τα ζοφερά όρια του καλού και του κακού, οι οποίοι είναι υποχρεωμένοι να φέρουν το άχθος της υπαιτιότητάς τους.¹³⁷

9.4. Ο Ορέστης

Ο Ορέστης ήταν γιος του Αγαμέμνονα και της Κλυταιμνήστρας, όμαιμος με την Ηλέκτρα, την Ιφιγένεια και τη Χρυσόθεμη, κληρονόμος του θρόνου των Μυκηνών. Όταν η μητέρα του με το συνεργό και εραστή της Αίγισθο δολοφόνησαν τον πατέρα του, η αδελφή του Ηλέκτρα διευκόλυνε τη φυγή του για τη Φωκίδα, όπου ζούσε ο θείος του Στροφίος και του πρόσφερε κατάλυμα για οκτώ έτη, προκειμένου να τον προστατεύσει. Ανάμεσα στον Ορέστη και τον Πυλάδη, γιο του Στροφίου, αναπτύχθηκε μια μυθώδης φιλία και ο διάδοχος του θρόνου του Άργους επέστρεψε στην πατρίδα του μαζί με τον ξάδελφό του για να πάρει εκδίκηση για το θάνατο του γεννήτορά του.

Η προέλευση του ονόματός του «όρος» και «ίσταμαι» δηλώνει τον άνθρωπο που κατοικεί στο βουνό, αλλά και τον άνθρωπο που είναι μετριοπαθής, απλός και ταπεινός ο οποίος κερδίζει το σεβασμό και την αγάπη των άλλων. Ο Ορέστης είναι ο διαλλακτικός άνθρωπος που κατευνάζει τα πνεύματα διευθετώντας τις διαφορές των άλλων, αλλά καταφρονώντας τον εαυτό του σε κάποιες περιπτώσεις.¹³⁸

Η δολοφονία της Κλυταιμνήστρας και του Αίγισθου από τον Ορέστη αποτέλεσε αντικείμενο διαπραγμάτευσης και από τους μεγάλους τραγικούς, καθώς και οι τρεις αποδέχονται την εκδίκηση ως θεσμό θεμιτό, δικαιολογημένο ή ακόμη και επαινετό. Ο Αισχύλος ήταν ο πρώτος που έδωσε στο γνώριμο υλικό δραματική χροιά στην *Ορέστεια* και συγκεκριμένα στις

¹³⁷ Mossman (2001) 374-377.

¹³⁸ Μήττα (2012) 4-5.

Χοηφόρους, όπου η εμφάνιση του Ορέστη κυριαρχεί και είναι αξιοσημείωτη, αλλά και ο Σοφοκλής και ο Ευριπίδης στην *Ηλέκτρα* αποτύπωσαν τη διάπραξη των φόνων με τη συμμετοχή της αδελφής του Ηλέκτρας, αλλά ο ρόλος του ως χαρακτήρας μειώνεται και εξασθενεί με την ανάδειξη της ηρωίδας.¹³⁹

Στις *Χοηφόρους* ο **Αισχύλος** εστιάζει στα συμβάντα μετά το φόνο του Αγαμέμνονα, καθώς το πνεύμα του νεκρού βασιλιά στοιχειώνει το μύθο με την παρουσία του και η φόνισσα Κλυταιμνήστρα είναι το βασικό θύμα του γιου, ενώ ο Αίγισθος περνά σε δευτερεύοντα ρόλο. Ο Αισχύλος μέσα από μια σειρά γεγονότων, όπως το όνειρο της Κλυταιμνήστρας και οι χοές στον τάφο του Αγαμέμνονα, προετοιμάζει την επικείμενη δολοφονία. Στην σκηνή απεικονίζεται το παλάτι του Άργους, ενώ δίπλα ένα ξύλινο οικοδόμημα αναπαριστά τον τάφο του Αγαμέμνονα. Το έργο ξεκινά με τον εναρκτήριο λόγο του Ορέστη, ο οποίος έρχεται με τον Πυλάδη ν' αποδώσει νεκρικές τιμές και προσεύχεται στον θεό Ερμή, που είναι ο μεσάζων ανάμεσα στον κόσμο των νεκρών και των ζώντων. Έπειτα ζητά την αρωγή και συμπαράσταση του πατέρα του προκειμένου να πάρει εκδίκηση για την προσβολή που συντελέστηκε στο πρόσωπό του. Όταν ο χορός των Ασιατισσών γυναικών εισέρχεται στην ορχήστρα με τη συνοδεία του αυλητή, οι δύο νέοι κρύβονται παράμερα, για να μην τους δουν και ακούν το άσμα της παρόδου που αφορά στην ενοχή που βαρύνει τον οίκο των Ατρειδών, ενώ τις συνοδεύει η Ηλέκτρα, η οποία τις πείθει να ικετεύσουν τον πατέρα της για ανταπόδοση και επιστροφή του αδελφού της. Η κομμένη κοτσίδα των μαλλιών του Ορέστη που βλέπει πάνω στο μνήμα θ' αποτελέσει το στοιχείο της αναγνώρισης των δύο αδελφών, ο οποίος εύκολα κάμπει τις αμφιβολίες και τους δισταγμούς της και την ενημερώνει για το χρησμό του Απόλλωνα και το πρόσταγμα για εκδίκηση, ειδάλλως θα γίνει αποδέκτης συμφορών των Ερινύων λόγω της πατρικής οργής.¹⁴⁰

*«τὰ μὲν γὰρ ἐκ γῆς δυσφρόνων μηνίματα
βροτοῖς πιφάσκων εἶπε τάσδε νῶν νόσους,
σαρκῶν ἐπαμβατῆρας ἀγρίαις γνάθοις,
λιχῆνας ἐξέσθοντας ἀρχαίαν φύσιν·
λευκάς δὲ κόρσας τῆδ' ἐπαντέλλειν νόσῳ·
ἄλλας τ' ἐφώνει προσβολὰς Ἐρινύων
ἐκ τῶν πατρῶων αἱμάτων τελουμένας.»*

*«Γιατ' εἶπε, φανερόνοντας των χολιασμένων
κάτω απ' τον Ἄδη τις οργές, φριχτές αρρώστιες
πως θ' αδράζουν τις σάρκες: λέπρες να σπαράζουν
μ' ἀγριες σαγόνες και παράλλαμα να κάνουν
την ἀρχαία τη φύση του κορμιού, που ὕστερ' ἀπάνω
ἀπ' τις πληγές του ἄσπρα μαλλιά θα το σκεπάσουν.
Κι ἄλλες των Ερινύων πληγές μου ἔλεγε ἀκόμα
που ἀπ' τ' ἀνεκδίκητο θα ῥθουν πατρικό γαίμα.»¹⁴¹*

¹³⁹ Baldry (2010) 149-152.

¹⁴⁰ Baldry (2010) 153-155.

¹⁴¹ *Αισχ. Χοηφ.* 278-284, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 9.



Εικ. 7: Ο Ορέστης σκοτώνει τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα. Μ. Bernardino, 1654, Ελαιογραφία.
(Πηγή: <http://www.greek-language.gr/>).

Τα δύο αδέρφια είναι δεμένα με μια κοινή δέσμευση απέναντι στο νεκρό και τους ενώνει το μίσος για την Κλυταιμνήστρα και τον Αίγισθο που αφάνισαν τον πατέρα τους και εξουσιάζουν το παλάτι που δικαιοματικά ανήκει στον Ορέστη.¹⁴² Μετά τον κοινό συγκινητικό θρήνο τους πάνω από το ταφικό μνημείο και την έκφραση της αποστροφής της Ηλέκτρας για τη μητέρα τους, η οποία προκαλεί την οργή του αδελφού της, που την ενισχύει η αντίδραση του χορού, αρχίζουν να καταστρώνουν το δόλιο σχέδιο του φονικού, αλλά ο ποιητής κρατά την ηρωίδα μακριά από τις εκτελέσεις. Η Ηλέκτρα εισέρχεται στον οίκο και παραμένει σιωπηλή σε όλο το δεύτερο μέρος της τραγωδίας.¹⁴³

Ο Ορέστης στις *Χοηφόρους* είναι ο κεντρικός ήρωας, λυτρωτής και ταυτόχρονα φονιάς. Είναι επιφορτισμένος με το καθήκον της ανταπόδοσης της ανθρωποκτονίας που έχει διαπραχθεί, διότι σε περίπτωση αποφυγής της θα τελούσε ατιμία. Έτσι, υπακούει στη μαντεία του θεού, γίνεται θύτης και εκδικείται για τον πατέρα του, αλλά συγχρόνως μεταβάλλεται σε θύμα, ως μητροκτόνος, που εντάσσεται στον αέναο κύκλο της ύβρεως της γενιάς των Ατρείδων.¹⁴⁴ Ο Αισχύλος αποδίδει ανάγλυφα στο έργο του τη συνένωση τριών παραμέτρων, της θείας υποχρέωσης, της αυτοτέλειας του ατόμου και του κοινωνικού και ηθικού καταναγκασμού, οι οποίες θα κατευθύνουν τον Ορέστη στην τέλεση του φονικού. Ο ήρωας διαφοροποιείται ηθικά από τους υπόλοιπους αυτουργούς, καθώς έχει συναίσθηση της εγκληματικής φύσης της ενέργειάς του, αλλά θεωρεί πως είναι αναπόδραστο χρέος του να το εκπληρώσει και να δεχθεί τις συνέπειες μετά την τέλεσή του. Ο χορός συμπαραστέκεται στον ήρωα, υποστηρίζει την πράξη του και με λεπτομερή αναφορά περιγράφει όχι μόνο τον τρόπο διεξαγωγής της δολοφονίας του Αγαμέμνονα στο λουτρό με το δίχτυ, αλλά και άλλες ειδικές ενέργειες,

¹⁴² De Romilly (2008) 67 κ.εξ.

¹⁴³ Anderson (2010) 181-182.

¹⁴⁴ Πανοπούλου (2012) 50-57.

όπως την αποκοπή των άκρων, ενδυναμώνοντας τη μήνι και την αγανάκτηση των ηρώων και του κοινού.¹⁴⁵

*«έμασχαλίσθη δέ γ', ὡς τόδ' εἰδῆς, [ἀντ. ι]
ἔπρασε δ' ἄπερ νιν ὧδε θάπτει,
μόρον κτίσαι μωμένα
ἄφερτον αἰῶνι σῶ.
κλύεις πατρώους δῶας ἀτίμους.»*

*«Κι ἀκόμη, του κολόβωσε το λείψανο,
— αν θέλεις ὅλα να τα μάθεις —
και το 'καμε κι ἔτσι τον ἔθαφτε
σ' αὐτό το χάλι,
τέτοιο ζητώντας ἀνυπόφερτο
ντρόπιασμα στη ζωὴ σου να σου βάλει.
Ἄκουσες του πατέρα σου τ' ἀτίμα πάθη».¹⁴⁶*

Η πρώτη συνάντηση του Ορέστη με την Κλυταιμνήστρα πραγματοποιείται στο μέσο της πλοκής, όταν ο ήρωας έρχεται ως υποτιθέμενος αγγελιαφόρος του θανάτου του και έχει σκιαγραφηθεί η μορφή της από τα δύο αδέλφια και το χορό. Ο γιος ερμηνεύοντας το όνειρο της μητέρας του προηγουμένως καταλήγει σε αλληγορικές και συνειρμικές συνδέσεις που αφορούν στον ίδιο ως τιμωρό και αποκαλύπτουν ενοχικές σκέψεις και συναισθήματα, αφού δεν στάθηκε πλάι του με τη μητρική της ιδιότητα.¹⁴⁷ Και τώρα η είδηση του θανάτου του γίνεται αποδεκτή ψυχρά από τη μητέρα του προσφέροντας μια αίσθηση ανακούφισης, αφού δεν κινδυνεύει πια από το γιο της, η οποία ειδοποιεί τον Αίγισθο να καταφθάσει δίχως συνοδεία. Ο χορός υμνεί να βρει το στόχο του το χέρι του Ορέστη που κρατά το μαχαίρι και από το εσωτερικό του παλατιού ακούγονται οι κραυγές του καταχραστή του θρόνου καθώς ξεψυχά. Στο άνοιγμα της θύρας του παλατιού εμφανίζεται ένας δούλος που επιβεβαιώνει ότι ο Αίγισθος είναι νεκρός.¹⁴⁸ Η επικύρωση του λόγου του πραγματοποιείται και από το χορό και ακολουθεί η εκτέλεση της Κλυταιμνήστρας, η οποία προσπαθεί να μεταπείσει το γιο της ικετεύοντάς τον, για να κάμψει την απόφασή του προβάλλοντας το στήθος της, ενώ θρηνεί. Είναι η στιγμή που ο ήρωας, ο οποίος ποθούσε με όλη του την καρδιά και τις αισθήσεις να τη θανατώσει, έρχεται αντιμέτωπος με τις αρχές και τα ελληνικά ιδεώδη του σεβασμού προς τους γονείς και κυρίως προς τη μητέρα. Ανάμεσα στους δύο ήρωες ξεκινά ένας δηκτικός και φαρμακερός αντίλογος και ο Ορέστης ορρωδεί να χτυπήσει την Κλυταιμνήστρα. Όμως παρεμβαίνει ο Πυλάδης για μία και μοναδική φορά, ως φερέφωνο του Απόλλωνα, για να τον επαναφέρει στο στόχο του προκειμένου να εκπληρώσει το χρέος του.¹⁴⁹

¹⁴⁵ De Romilly (2008) 105-109.

¹⁴⁶ Αισχ. Χοηφ. 439-443, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 14.

¹⁴⁷ Sommerstein (2016) 202-206.

¹⁴⁸ Baldry (2010) 156-157.

¹⁴⁹ Goldhill (2008) 61-65.

Από τη σύγκρουση μητέρας- γιου διαφαίνονται τα κίνητρα της δράσης του Ορέστη, τα οποία ταξινομεί αναφορικά με την προτεραιότητα που τα αξιολογεί. Προέχει η επιλογή της Κλυταιμνήστρας να ζήσει με τον Αίγισθο, τον οποίο προκρίνει όσον αφορά στο σύζυγό της, έπεται η εξορία του και η στέρησης των κληρονομικών του δικαιωμάτων και ως κατακλείδα θέτει την ανταπόδοση για τη δολοφονία του γεννήτορά του.¹⁵⁰

*«ἔπον, πρὸς αὐτὸν τόνδε σε σφάζαι θέλω·
καὶ ζῶντα γάρ νιν κρείσσον' ἠγήσω πατρός.
τούτῳ θανοῦσα ζυγκάθευδ', ἐπεὶ φιλεῖς
τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν δὲ χρῆν φιλεῖν στυγεῖς.*

*Ἐρχου μαζί· δίπλα του θέλω να σε σφάζω,
γιατί πιο κάλλιο απ' τον πατέρα μου τον είχες
σαν ήταν στη ζωή· λοιπόν και πεθαμένη
κοιμού μαζί του· αφού τον αγαπᾶς αυτόν
κι αποστρέφεται κείνον που ήταν ν' αγαπούσες».*¹⁵¹

*«τεκοῦσα γάρ μ' ἔρριψας ἐς τὸ δυστυχές.
[...]αἰκῶς ἐπράθην ὦν ἐλευθέρου πατρός.*

*Με γέννησες στη συμφορά για να με ρίξεις.
[...]Πουλήθηκ' ἄτιμα, γιος λεύτερου πατέρα».*¹⁵²

«πατρός γὰρ αἴσα τόνδε σοῦρίζει μόρον.

*Την καταδίκη σου ὀρισε πατέρα φόνος».*¹⁵³

Έτσι, οι ενδοιασμοί του Ορέστη ξεθωριάζουν και σέρνει τη μητέρα του με βάνανσο και επιθετικό τρόπο μέσα στο παλάτι, για να τη θανατώσει. Ο γιος ενστερνίζεται το ρόλο του απεσταλμένου του νεκρού βασιλιά και προστάτου της ανδρικής εξουσίας, γι' αυτό μετά τη διάπραξη του εγκλήματος εμφανίζεται στις θύρες του παλατιού με το εκκύκλημα φορτωμένο με τα δύο πτώματα φέροντας στο ένα χέρι το αιματοβαμμένο ξίφος και στο άλλο ένα στεφάνι ελιάς ως πειστήριο πως η πράξη του, αν και στυγερή, ήταν αναγκαία, αφού η ύβρις της Κλυταιμνήστρας υπερέβη τα μέτρα και γι' αυτό επέφερε την τιμωρία της. Ωστόσο, γνωρίζει τις κυρώσεις που επιβάλλει η δολοφονία της μητέρας του, την καταδίωξη των Ερινυών, γυναικείες θεότητες που εμφανίζονται, διότι η Κλυταιμνήστρα δεν έχει διάδοχο, για να πάρει εκδίκηση, και το μίasma της πράξης του που θα στοιχειώνει το βίο του.¹⁵⁴ Ωστόσο, στο προκείμενο περιστατικό θα έχει τη συμπαράσταση των θεών, του Δία και του Απόλλωνα.¹⁵⁵

*«ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε; μαρτυρεῖ δέ μοι
φᾶρος τόδ', ὡς ἔβαψεν Αἰγίσθου ξίφος.
φόνου δὲ κηκὶς ζῆν χρόνῳ ζυμβάλλεται,
πολλὰς βαφὰς φθείρουσα τοῦ ποικίλματος.
νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμῶζω παρών,*

¹⁵⁰ Wilson & Taplin (1993) 175 κ.εξ.

¹⁵¹ Αισχ. Χοηφ. 904-907, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 28.

¹⁵² Αισχ. Χοηφ. 913 & 915, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 29.

¹⁵³ Αισχ. Χοηφ. 927, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 29.

¹⁵⁴ Kyriakou (2011) 150 κ.εξ.

¹⁵⁵ Lloyd- Jones (1989) 134-135.

1015πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφωνῶν τόδε
ἀλγῶ μὲν ἔργα καὶ πάθος γένος τε πᾶν,
ἄζηλα νίκης τῆσδ' ἔχων μιάσματα».

«Ἐπραξεν ἢ δὲν ἐπραξε; μάρτυρα φέρνω
το ρούχο αὐτό, πῶς το 'βάψε σπαθί του Αἰγίστου·
νά! δούλεψαν με τον καιρό του αιμάτου οι βούλες,
για να φτείρουν πολλές βαφές ἀπὸ τα ζόμπλια·
τώρα εγκωμιάζω φανερά το ἔργο μου, τώρα
το κλαίω μαζί κι ἐνὸς το ρούχο αὐτό κηρύττω
πῶς εἶναι του πατέρα μου ο δολοφόνος,
καὶ το ἐγκλημα θρηνώ μα καὶ την τιμωρία
κι ὅλη μας τη γενιά μαζί — γιατί μου μένει
μίασμ' ἀζήλευτο ἀπ' αὐτή τη νίκη ἐμένα».¹⁵⁶

Στο τελευταίο μέρος της τραγωδίας ο ἥρωας κατατρέχεται ἀπὸ τις Ερινύες της Κλυταιμνήστρας που εμφανίζονται μπροστά του με την αποτρόπαιη τερατώδη ὄψη γοργόνας με φιδίσια χαίτη καὶ οφθαλμούς που σταλάζουν αἷμα καὶ βαθμηδὸν χάνει το μυαλό του. Εἶναι οι μαυροντυμένες γυναῖκες του χοροῦ που με τα τριμμένα ἐνδύματά τους καὶ την αποτύπωση της θλίψης καὶ του γόου στο πρόσωπό τους διερωτώνται ποια θα εἶναι ἡ ἐκβαση της οργῆς της συμφοράς.¹⁵⁷ Οι Ερινύες τρομάζουν τον Ορέστη ο οποίος ἀναζητά το λυτρωμὸ ἀπὸ το θεὸ Ἀπόλλωνα που γίνεται προστάτης του μέχρι να φθάσει στην Αθήνα, για να κριθεῖ ἀπὸ το δικαστήριο του Ἀρείου Πάγου μόνο για τη μητροκτονία, καθὼς ο φόνος του Αἰγίσθου ἔχει ξεχασθεῖ ἢ ἀποσιωπείται δεδομένου πῶς δὲν ἐνώνονται με δεσμούς αἵματος, ὅπου θα ἀθωωθεῖ με την ψήφο της θεᾶς Αθηνᾶς.¹⁵⁸

Στο **Σοφοκλή** ἡ μορφή του Ορέστη ἀποτυπώνεται στην τραγωδία του *Ηλέκτρα* ὅπου ο ποιητῆς πραγματεύεται το θέμα της μητροκτονίας. Ο ποιητῆς δε δίνει βαρύτητα στην πράξη της δολοφονίας της Κλυταιμνήστρας, καθὼς ἡ ἀναφορά της γίνεται στην ἀρχή καὶ στο τέλος του μύθου ὡς ἓνα πλαίσιο της πλοκῆς.

Ο Ορέστης εμφανίζεται στη σκηνή στον πρόλογο, ὅπου εἰσέρχεται μαζί με τον Παιδαγωγὸ καὶ τον Πυλάδη καὶ γνωστοποιεῖ τις ἐκδικητικὲς του προθέσεις. Ο ἥρωας δὲν προσφωνεῖται με το ὄνομά του, ἀλλὰ ἤδη ἀπὸ τον πρῶτο στίχο μνημονεύεται αὐτὸ του Ἀγαμέμνονα ἀποδίδοντας την ἀτέρμονη σύνδεση των παιδιῶν με τον πατέρα τους καὶ την ἠθικὴ ἐπιταγή διευθέτησης της δολοφονίας.¹⁵⁹ Ἐτσι, ἀπὸ την ἀρχή του ἔργου προσδιορίζεται ἡ θέση της μητροκτονίας στο μῦθο, ἀφοῦ, κατὰ τα φαινόμενα, διαφαίνεται πῶς ο νόμος της ἀνταπόδοσης κρίνεται ἀναγκαῖος καὶ ἀποδεκτὸς καὶ ἀπὸ τις θεϊκὲς ἐπιταγὲς καὶ ἐγγράφεται ὡς ἓνα ἐνέργεια που ἐπιφέρει το πέρας των συμφορῶν στο γένος των Ἀτρειδῶν ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τα ἠθικὰ ζητήματα. Ο Ορέστης δὲν ἔχει καμία ἀμφιβολία για την ἐκτέλεση της ἐνέργειας, ἀφοῦ, ὅπως

¹⁵⁶ Αἰσχ. *Χορηφ.* 1010-1017, μτφρ. I.N. Γρυπάρης (2015) 31.

¹⁵⁷ Δεληκωστόπουλος (1996) 211-214.

¹⁵⁸ Leao (2013) 49-52.

¹⁵⁹ Hulton (1969) 50-58.

επισημαίνει, στο μαντείο που του δόθηκε ο χρησμός έθεσε το ερώτημα με ποιον τρόπο θα προχωρήσει σε αυτή, ώστε να εκδικηθεί για τον πρόγονό του και με την άφιξή του στο Άργος αρχίζει να καταστρώνει το δόλιο σχέδιό του. Διακρίνεται, όμως, ο ήρωας από την ελεύθερη βούληση και την προαίρεση να ενεργήσει με τέτοιο τρόπο, ώστε η κατάληξη του σχεδίου του να έχει επιτυχία.¹⁶⁰

*«ἐγὼ γὰρ ἤνιχ' ἰκόμην τὸ Πυθικὸν
μαντεῖον, ὡς μάθοιμ' ὅτω τρόπῳ πατρὸς
δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα,
χρῆ μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὣν πέυση τάχα·
ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγὰς.
ὄτ' οὖν τοιόνδε χρησμὸν εἰσηκούσαμεν,
σὺ μὲν μολών, ὅταν σε καιρὸς εἰσάγη,
δόμων ἔσω τῶνδ', ἴσθι πᾶν τὸ δρώμενον,
ὅπως ἂν εἰδῶς ἡμῖν ἀγγείλης σαφῆ».*

*«Εγώ όταν έφτασα στο Πυθικό
μαντείο, να ρωτήσω με ποιό τρόπο
θα 'παιρνα εκδίκηση από τους φονιάδες
του πατέρα μου, μου έδωκεν ο Φοῖβος
αυτόν που εντύς θ' ακούσεις το χρησμό:
«Μόνος σου εσύ, χωρίς στρατό κι ασπίδες,
με δόλο να κλέψεις το δίκαιο φόνο.»
Αφού λοιπόν έχομε τέτοια πάρει
προσταγή του Θεού, κοίτα εσύ νά μπεις,
μόλις θα βρεις βολή, μες στο παλάτι
και να μάθεις τί γίνεται' εκεί μέσα,
για να 'χομε σωστές πληροφορίες»».¹⁶¹*

Σημαίνοντα ρόλο στη διάπραξη του φόνου στο έργο του Σοφοκλή έχει η έννοια του χρόνου, ο καιρός, όπως τονίζει ο ίδιος ο ποιητής, μια ιδέα που συσχετίζεται με τον Ορέστη και συνθέτει την αρμόζουσα ευκαιρία για δράση και τη διασύνδεσή του με ένα αισθητό και αδιαμφισβήτητο αποτέλεσμα απαλλαγμένο από συναισθηματισμούς και καθυστερήσεις. Ο καιρός επιτρέπει στον Ορέστη να καθορίσει τις πράξεις του θέτοντας σε εφαρμογή ένα στρατηγικό πλάνο με στωικότητα και χρονική οικονομία. Είναι η στιγμή που ο ήρωας οφείλει να μείνει ακλόνητος στο σκοπό του, για να αποδοθεί η δικαιοσύνη και να επέλθει ένα μέλλον ειρηνικό και ατάραχο. Στη διάρκεια της πλοκής η αίσθηση του καιρού επαναλαμβάνεται επτά φορές τόσο στον πρόλογο όσο και κατά την αναγνώριση των δύο αδελφών, στο τρίτο επεισόδιο, η οποία εσκεμμένα χρησιμοποιείται, για να τονίσει πως δεν υπάρχει ώρα για καθυστερήσεις και μακρηγορίες για πράξεις ειδεχθείς.¹⁶²

Ο Ορέστης θα εμφανιστεί μπροστά στην Ηλέκτρα και την Κλυταιμνήστρα στη διάρκεια του αγώνα λόγων φέροντας την υδρία με τις υποτιθέμενες στάχτες του. Η παραπλανητική αναγγελία του θανάτου του από τον Παιδαγωγό οδηγεί τη βασίλισσα στην ενέδρα που ο ίδιος

¹⁶⁰ Brook (2018) 78-85.

¹⁶¹ Σοφ. *Ηλεκ.* 32-41, μτφρ. I.N. Γρυπάρης (2015) 2.

¹⁶² Smith (1990) 341-343.

ο γιος της έχει επινοήσει, για να οδηγηθεί στη θανά. Η βασίλισσα χωρίς δάκρυα στα μάτια εκφράζει έναν προσποιητό οδυρμό και ένα πρόσκαιρο δίλημμά για τις σχέσεις ανάμεσα στους γονείς και τα παιδιά, ενώ στην πραγματικότητα η είδηση του χαμού του Ορέστη της προκαλεί μια βαθιά αίσθηση ανακούφισης. Η αντίδραση αυτή ενδυναμώνει την πεποίθηση του γιου της ότι το χρέος που αρμόζει να εκτελέσει αφορά στην ύψιστη ηθική επιταγή. Ο γιος δεν ανταμώνει με τη μητέρα του πριν τη σκηνή της εκτέλεσής της, ώστε να της δώσει τη δυνατότητα να δικαιολογηθεί και να προσπαθήσει να τον αποτρέψει από την πραγμάτωση του εγκλήματος. Η σκηνή της μητροκτονίας έχει προετοιμαστεί και από τα λόγια του Χορού που εύχεται για την απόδοση δικαιοσύνης για την ασεβή πράξη έναντι του Αγαμέμνονα.¹⁶³

*«ἀλλ' οὐ τὰν Διὸς ἀστραπὴν
καὶ τὰν οὐρανίαν Θέμιν
1065δάρων οὐκ ἀπόνητοι».*

*«Μα ὄχι, μά τ' αστροπελέκια του Δία
καὶ μά την οὐράνια τη Θέμη,
πολύ δε θ' ἀργήσει η ποινή των ἀκόμα».¹⁶⁴*

Από το εσωτερικό του παλατιού όπου διαπράττεται η ανθρωποκτονία της με ὁμοιο δολερό τρόπο, ὅπως αυτή του Αγαμέμνονα, ακούγονται οι οίμωγές και οι ικεσίες της Κλυταιμνήστρας καθώς και η επίκληση της μητρικής της ιδιότητας την ώρα που κινδυνεύει να χάσει τη ζωή της, την οποία έχει αποκηρύξει μέχρι εκείνη τη στιγμή με την εξορία του γιου της. Η τέλεση του φονικού διαδραματίζεται με μεγάλη άνεση, ὅπως και κάθε άλλη παρεμφερής κίνηση στον οἶκο των Ατρείδων. Ο Ορέστης παραμένει ατάραχος, ανηλεής και κυνικός, χαρακτηριστικά που επέφερε η ανάλγητη και σκληρή συμπεριφορά της ίδιας της μητέρας προς το παιδί της, προσηλωμένος και αμετακίνητος στην επιδίωξη της ηθικής αποκατάστασης και σκοτώνει την Κλυταιμνήστρα με διπλό χτύπημα, ἔπειτα από παρακίνηση της Ηλέκτρας, χωρίς να έχει δισταγμούς και επιφυλάξεις. Ο Χορός με λιτούς στίχους αναγγέλλει το γεγονός της δολοφονίας *«καὶ μὴν πάρεισιν οἶδε· φοινία δὲ χεῖρ [ἀντ.]στάζει θυηλῆς Ἄρεος, οὐδ' ἔχω ψέγειν»¹⁶⁵*, καθώς το χέρι του δράστη στάζει αίμα. Οι θεατές θα πληροφορηθούν για το συμβάν από την Ηλέκτρα, η οποία διατυπώνει για ἄλλη μια φορά το βαθύ μίσος που τρέφει για τη μητέρα της και την επιθυμία της να τη δει νεκρή μαζί με τον Αίγισθο. Η βασίλισσα νεκρή θα εμφανιστεί πάνω στο εκκύκλημα, ενώ στη σκηνή εισέρχεται ο Αίγισθος.¹⁶⁶

Στην *Ηλέκτρα* ο ποιητής αντιστρέφει τη σειρά των φόνων παρουσιάζοντας πρώτα το φόνο της Κλυταιμνήστρας και ἔπειτα του εραστή της, για δώσει ένα τέλος πιο αποδεκτό και ελκυστικό στους θεατές, αφού το θύμα δεν είναι ὁμαίμο του θύτη, αλλά και για τον επιπλέον λόγο ότι η

¹⁶³ Stevens (1978) 113-114.

¹⁶⁴ Σοφ. *Ηλεκ.* 1063-1065, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 27.

¹⁶⁵ Σοφ. *Ηλεκ.* 1422-1023, μτφρ. Ι.Ν. Γρυπάρης (2015) 37.

¹⁶⁶ Whitlock/Blundell (1991) 160-165.

αποκατάσταση της νόμιμης ακολουθίας στο θρόνο επέρχεται με τον αφανισμό του καταχραστή του.¹⁶⁷ Ο φόνος του Αίγισθου, ο οποίος ενθαρρύνεται από την Ηλέκτρα, θα συντελεστεί στο εσωτερικό του παλατιού από το χέρι του τιμωρού του βασιλιά, όπως και ο προηγούμενος, καθώς είναι μια πράξη φρικιαστική και υπάγεται στο χώρο του σκότους. Ακριβώς πριν την είσοδό τους στον οίκο, ο Ορέστης θα εκθέσει χαιρέκακα το πτώμα της σφαγιασμένης Κλυταιμνήστρας στο σφετεριστή Αίγισθο. Η τραγωδία φθάνει στο τέλος της με τη δολοφονία του Αίγισθου να εκκρεμεί και να απομένει ένα μελλοντικό γεγονός διαμορφώνοντας στους θεατές την εντύπωση ότι δεν έχει έρθει το τέλος των δεινών για τον οίκο των Ατρείδων, καθώς το κοινό έχει την επίγνωση ότι η βία γεννά τη βία και το αίμα ρέει αενάως, καθώς τα πάθη ανακυκλώνονται. Ωστόσο, ο Σοφοκλής δεν εμφανίζει τις Ερινύες να καταδιώκουν τον Ορέστη για την πράξη του ούτε την Ηλέκτρα ως ηθικό αυτουργό, παρόλο που γίνεται πολλαπλή αναφορά στις χθόνιες θεότητες, αφού η πράξη λογίζεται ως ειδικής και στυγνής, αλλά δίκαιη και ηθική και ο Ορέστης εγγράφεται στη συνείδηση των θεατών ως θριαμβευτής με τον εξόδιο αφορισμό του χορού για την απελευθέρωσή του σκιαγραφώντας την αμφίσημη ειρωνεία του.¹⁶⁸

Ο **Ευριπίδης** προβάλλει τη μορφή του Ορέστη σε δύο τραγωδίες του, στην *Ηλέκτρα* και στο ομώνυμο έργο *Ορέστης*, το τελευταίο που θα διδάξει το 408 π.Χ. πριν την αποχώρησή του από την Αθήνα για τη Μακεδονία.

Ο τραγωδός, αντίθετα από τους προκατόχους του, τοποθετεί τη δράση της *Ηλέκτρας* σ' έναν παντελώς διαφορετικό τόπο. Οι δολοφονίες δεν διενεργούνται στο χώρο του παλατιού, αλλά στην ύπαιθρο δίνοντας λύση στο πρόβλημα της εισόδου των εκδικητών στον οίκο των Ατρείδων. Έτσι, η σκηνική αποτύπωση εστιάζει στους λόφους του Άργους, στην καλύβα που ζει η αδελφή του με το γεωργό σύζυγό της.¹⁶⁹ Ωστόσο, και η προσωπικότητα του Ορέστη στην *Ηλέκτρα* διαφέρει αισθητά από την αποτύπωση του ενεργού και γεμάτου σιγουριά και αυτοπεποίθηση ήρωα των προκατόχων του ποιητή. Η Ηλέκτρα έχει παντελή άγνοια για την τοποθεσία που βρίσκεται ο αδελφός της, με τον οποίο δεν έχει καμία επικοινωνία όλο το χρονικό διάστημα της απουσίας του, αλλά αναμένει την επάνοδό του με ανυπομονησία, για να δολοφονήσει με γενναιότητα και θάρρος τον θύτη του πατέρα τους, τον Αίγισθο, με το ίδιο φονικό όπλο, τον πέλεκυ.¹⁷⁰

Ο Ορέστης με τον Πυλάδη θα κάνουν την εμφάνισή τους στη σκηνή στο τρίτο μέρος της προλογικής ρήσης μετά την προσφορά των χοών στο μνήμα του Αγαμέμνονα και θα συναντήσουν την Ηλέκτρα, στην οποία δεν θα αποκαλύψουν την ταυτότητά τους, αλλά θα τη

¹⁶⁷ Wheeler (2003) 384-388.

¹⁶⁸ Whitlock/Blundell (1991) 173-183.

¹⁶⁹ Baldry (2010) 159-160.

¹⁷⁰ Denniston (2010) 21-23.

διαβεβαιώσουν πως ο αδελφός της βρίσκεται εν ζωή. Ο ήρωας περιγράφεται διστακτικός και είναι σε ετοιμότητα να οπισθοχωρήσει, αν υπάρξει ενδεχόμενο κάποιος να αντιληφθεί το σκοπό του ερχομού του.

*«καὶ τειχέων μὲν ἐντὸς οὐ βαίνω πόδα,
95δυσὶν δ' ἄμιλλαν ζυγνιθεὶς ἀφικόμην
πρὸς τέρμονας γῆς τῆσδ', ἵν' ἐκβάλω πόδα
ἄλλην ἐπ' αἶαν εἴ με τις γνοίῃ σκοπῶν,
ζητῶν τ' ἀδελφήν»*

*«Δεν μπαίνω μες στα τείχη·
δίβουλος ἦρθα ἐδῶ στὸν Ἄργου,
τὰ σύνορα: ἢ νὰ φύγω σ' ἄλλους τόπους,
ἀν με γνωρίσει ἕνας φρουρός, ἢ νὰ βρῶ
τὴν ἀδερφή μου.»¹⁷¹*

Ο Ορέστης κατά την προετοιμασία του σχεδίου δράσης του για τη δολοφονία της μητέρας του και του Αίγισθου εμφανίζεται σαστισμένος και αναβλητικός και ο Παιδαγωγός με την Ηλέκτρα είναι αυτοί που θα του προσφέρουν καθοδήγηση για τις τεχνικές λεπτομέρειες. Ο ίδιος διαπιστώνοντας το μειονέκτημα του αντιδρά ειρωνικά και με αγανάκτηση απευθυνόμενος στον παιδαγωγό.¹⁷²

*«εἶέν· σὺ δὴ τὸνθένδε βούλευσον, γέρον.
τᾶμ' οὖν ἄκουσον· ἄρτι γάρ μ' ἐσῆλθέ τι.
ἐσθλὸν τι μὲνύσειας, αἰσθοίμην δ' ἐγώ».*

*«Καλά· γέροντα, σκέψου ἐσὺ τὰ παρακάτω.
Ἄκουσε· μου ἴρθε στὸ μυαλό μια σκέψη.
Νὰ ναι καλή κι ἐγὼ θὰ τὴν ἀκούσω.»¹⁷³*



Εικ. 8: Ο Γιάννης Φέρτης, ως Ορέστης, η Ειρήνη Παππά στο ρόλο της Ηλέκτρας και ο Μάνος Κατράκης, ως παιδαγωγός, στην παράσταση του Μ. Κακογιάννη (1962). (Πηγή: <https://www.messinialive.gr>).

¹⁷¹ Ευριπ. *Ηλεκ.* 94-98, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1988) 3.

¹⁷² Denniston (2010) 22.

¹⁷³ Ευριπ. *Ηλεκ.* 618-620, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1988) 16.

Ο Ευριπίδης προτάσσει τη δολοφονία του Αίγισθου και έπεται ο φόνος της Κλυταιμνήστρας, όπως και στον Αισχύλο, καθώς θέτει ως αποκορύφωση της πλοκής την αποκατάσταση της τάξης με τη θανάτωση του δράστη του εγκλήματος του Αγαμέμνονα. Ο Ορέστης οδηγείται στο χώρο που ο Αίγισθος ετοιμάζεται να προσφέρει θυσίες στους θεούς από τον Πρεσβύτερο και το τραγικό τέλος του με μια μαχαιριά πισώπλατα αποδίδεται με μια εξονυχιστική περιγραφή από τον αγγελιαφόρο, ενώ το πτώμα τοποθετείται μέσα στο φτωχόσπιτο. Η άφιξη της Κλυταιμνήστρας πραγματώνεται με δόλο από την Ηλέκτρα, η οποία της αποστέλλει ψευδή είδηση για τη γέννηση του διαδόχου της. Όταν ο γιος αντικρίζει τη μητέρα του να φθάνει μεγαλοπρεπής πάνω στην άμαξα με τις δούλες της για συνοδούς, δειλιάζει και αντιδρά με τρόπο ρεαλιστικό, όσον αφορά στα ανθρώπινα μέτρα, αμφισβητώντας τον πυθικό χρησμό και μαστίζεται από αμφιβολίες για την ακρίβειά του.¹⁷⁴

«ΟΡ. τί δήτα δρωμέν; μητέρ' ἢ φονεύσομεν;
ΗΛ. μῶν σ' οἶκτος εἶλε, μητρὸς ὡς εἶδες δέμας;
ΟΡ. φεῦ·
πῶς γὰρ κτάνω νιν, ἢ μ' ἔθρεψε κᾶτεκεν;
ΗΛ. ὥσπερ πατέρα σὸν ἦδε κάμὸν ὄλεσεν.
ΟΡ. ὦ Φοῖβε, πολλήν γ' ἀμαθίαν ἐθέσπισας.
ΗΛ. ὅπου δ' Απόλλων σκαῖος ἦι, τίνες σοφοί;
ΟΡ. ὅστις μ' ἔχρησας μητέρ', ἦν οὐ χρῆν, κτανεῖν.
ΗΛ. βλάπτῃ δὲ δὴ τί πατρὶ τιμωρῶν σέθεν;
ΟΡ. μητροκτόνος νῦν φεύζομαι, τόθ' ἀγνὸς ὢν».

«ΟΡΕ. Τί κάνουμε λοιπόν; Θα σφάζουμε τη μάνα;
ΗΛΕ. Μόλις την είδες σ' άρπαξεν η λύπη;
ΟΡΕ. Άαχ!
Μα πώς τη μάνα μου που μ' έθρεψε να σφάζω;
ΗΛΕ. Ως έσφαξε και κείνη τον γονιό μας.
ΟΡΕ. Αστόχαστο χρησμό μου 'δωσες, Φοίβε...
ΗΛΕ. Αστόχαστος ο Απόλλωνας, μα τότε σοφοί και γνωστικοί ποιοί να 'ναι;
ΟΡΕ. που με χρησμούς μ' έχεις προστάζει τη μάνα μου να σφάζω, ενώ δεν έπρεπε».¹⁷⁵

Ο Ορέστης εμφανίζεται ως ένας τραγικός αντι- ήρωας με έντονες ανθρώπινες διακυμάνσεις και με επίγνωση της μιαιρότητας της πράξης του. Τίθεται σε δοκιμασία η συνειδησιακή του αντοχή και προβληματίζεται για το καθήκον με το οποίο είναι επιφορτισμένος ως συγγενής εξ αίματος με το νεκρό βασιλιά, αλλά κατατρώχεται από αμφιβολίες για την ηθική υπόσταση και το πρόπον της μητροκτονίας. Η αδελφή του έρχεται να ενδυναμώσει τη θέλησή του και τον αποστέλλει μαζί με τον Πυλάδη στο εσωτερικό της καλύβας, για να προετοιμαστούν για το φόνο και να περιμένουν την κατάλληλη στιγμή τέλεσής του.¹⁷⁶

Κατά την είσοδο της Κλυταιμνήστρας στο εσωτερικό του ξυλόσπιτου μετά από προτροπή της κόρης της για την εκπλήρωση της θυσίας για το νεογέννητο βρέφος, ο χορός απομένει μόνος

¹⁷⁴ Baldry (2010) 162-164.

¹⁷⁵ Ευριπ. *Ηλεκ.* 967-975, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1988) 23.

¹⁷⁶ Lloyd (1986) 17-19.

του στη σκηνή και άδει ένα στάσιμο συνυφασμένο με τα πάθη των Ατρείδων και την εκτέλεση του Αγαμέμνονα, όταν από το εσωτερικό ακούγονται οι επιθανάτιες κραυγές της μητέρας. Το βαθύ μίσος που δηλητηριάζει την ψυχή της Ηλέκτρας είναι αυτό που θα κατευθύνει το χέρι του Ορέστη στη διενέργεια του αποτρόπαιου φόνου με τη δική της συνεργεία οδηγώντας το μαχαίρι στο στόχο του, απομακρύνοντας κάθε αμφιταλάντευση και πληρώνοντας την ψυχή του με φθόνο. Ο Ορέστης εκπληρώνει το καθήκον του απρόθυμα σκεπάζοντας τα μάτια του, για να μην αντικρίσει το αποτρόπαιο θέαμα, έχοντας την επιλογή της ελεύθερης βούλησης, και γίνεται έρμαιο της Ηλέκτρας.¹⁷⁷

Μετά την περάτωση του εγκλήματος τα δύο αδέρφια θα εμφανιστούν στη σκηνή με ενδύματα καταματωμένα και χέρια που στάζουν άλικο υγρό, ασταθές βηματισμό εξαιτίας του ψυχικού τους κλονισμού και γεμάτα τύψεις για τη διάπραξη της μητροκτονίας.¹⁷⁸ Καθώς στέκονται στην εξώθυρα του παλατιού όρθιοι πάνω από το εκκύκλημα με τα πτώματα των θυμάτων τους, διακατέχονται από φόβο και οι φωνές τους συναρθρώνονται σε ένα θρήνο με το χορό. Ενώ ο Ορέστης αφηγείται το φρικιαστικό χαμό της μητέρας τους, η Ηλέκτρα παραμένει σιωπηλή, και τα δύο αδέρφια με συντριβή και ενοχή εκφράζουν τη βαθιά τους μετάνοια για την πράξη τους και τη δυστυχία τους, γιατί έχουν επίγνωση πως είναι εγκληματίες. Η ηρωίδα θ' αναλάβει όλη την ευθύνη, αλλά και ο Ορέστης καταφεύγει σε απαξιωτικούς προς εκείνον χαρακτηρισμούς με νηφάλια σκέψη και γνώση πως διέπραξε ένα ανοσιούργημα ανεπίτρεπτο και βδελυρό.¹⁷⁹

*«ΟΡ. ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραις ἐμαῖς [στρ. γ]
φασγάνῳ καθηρξάμαν
ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.
ΗΛ. ἐγὼ δέ <γ> ἔπεκέλευσά σοι
ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἄμα.
δεινότατον παθέων ἔρεξα.*

*ΟΡ. λαβοῦ, κάλυπτε μέλεα ματέρος πέπλοις [ἀντ. γ]
<καί> καθάρμοσον σφαγᾶς.
φονέας ἔτικτες ἄρά σοι.
ΗΛ. ἰδού, φίλαι τε κοῦ φίλαι
φάρεα τάδ' ἀμφιβάλλομεν,
τέρμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν».*

*«ΟΡΕ. Με τον μανδύα σκεπάζοντας τα μάτια μου
την εθυσίασα, το μαχαίρι
μπήγοντας στον λαιμό της.
ΗΛΕ. Κι εγώ σου ἔδωσα θάρρος
και κράτησα μαζί σου το σπαθί.
ΧΟΡ. Φριχτότατο έκανεσ κακούργημα.*

*ΟΡΕ. Έλα, με πέπλα σκέπασε της μάνας το κορμί
και κλείσε τις πληγές της. Νά λοιπόν,*

¹⁷⁷ Lloyd (1986) 18-19.

¹⁷⁸ Segal (1985) 19-22.

¹⁷⁹ Halporn (1983) 112-114.

*εγέννησες παιδιά για να σε σφάζουν.
ΗΛΕ. Αγαπημένη εσύ και μισημένη,
μ' αυτά τα πέπλα σε σκεπάζουμε».*¹⁸⁰

Έτσι, ο ποιητής εντυπώνει στη συνείδηση των θεατών πως η μητροκτονία ήταν απότοκος των παθών απλών, καθημερινών ανθρώπων. Στη σκηνή εισέρχονται οι «από μηχανής» θεοί στην έξοδο της τραγωδίας, για να γαληνεύσουν την ψυχή τους επισημαίνοντας ότι η ανόσια εκτέλεση της μητροκτονίας υπήρξε δίκαιη.¹⁸¹

Στην τραγωδία του Ευριπίδη *Ορέστης* ο ήρωας βρίσκεται στο Άργος μετά την ανελέητη καταδίωξη από τις Ερινύες και έχει χάσει τα λογικά του. Η πλοκή διαδραματίζεται μπροστά στο παλάτι των Ατρείδων, όπου σε μια κλίνη νοσεί ο Ορέστης μετά τη δολοφονία της μητέρας του και δίπλα τού παραστέκεται η Ηλέκτρα. Ο λαός του Άργους έχει στραφεί ενάντια στους δράστες, οι οποίοι αναμένουν την άφιξη του Μενελάου και της Ελένης από την Τροία και την παρέμβαση του βασιλιά για τη σωτηρία τους από τη καταδίκη σε θάνατο. Ωστόσο, ούτε ο Μενέλαος, αλλά κυρίως ούτε και ο παππούς τους Τυνδάρεως, πατέρας της Κλυταιμνήστρας που καταφθάνει οργισμένος, προτίθενται να τους συνδράμουν. Αντιθέτως, ο Τυνδάρεως επιζητά το θάνατο των εγγονών του με λιθοβολισμό από τους πολίτες. Μόνος σύμμαχος του Ορέστη είναι ο Πυλάδης, ξάδελφος και αφοσιωμένος φίλος. Ο Ορέστης θέλοντας να εκδικηθεί το Μενέλαο πριν πεθάνει μαζί με την αδελφή του, σε συνεργασία με εκείνη και τον Πυλάδη, καταστρώνουν ένα σχέδιο αντεκδίκησης και ένα νέο κύκλο βίας και αιματοχυσίας με αποδέκτες την Ελένη, αδελφή της Κλυταιμνήστρας, και την κόρη της Ερμιόνη. Αφού εισέλθουν στο παλάτι και προβούν σε απόπειρα δολοφονίας της Ελένης, συλλαμβάνουν ως όμηρο την Ερμιόνη και ο Ορέστης μεταβαίνει στη στέγη του ανακτόρου, απειλεί ότι θα σκοτώσει την κοπέλα βάζοντας το μαχαίρι στο λαιμό της και έπειτα θα προβεί σε εμπρησμό. Η λύση του δράματος επέρχεται με τη μεσολάβηση του Απόλλωνα που οδηγεί τους αντιτιθέμενους σε συμβιβασμό με την ανακοίνωση της ανάληψης της Ελένης στον τόπο κατοικίας των θεών, της αθώωσης του εγκληματία από τον Άρειο Πάγο και της επικύρωσης των γάμων του Πυλάδη με την Ηλέκτρα και του Ορέστη με την Ερμιόνη.¹⁸²

Ο Ευριπίδης στο έργο αυτό εγγράφει τα κίνητρα, τις σκέψεις, τα συναισθήματα και την ψυχική κατάσταση του δράστη μετά την τέλεση της μητροκτονίας. Η Ηλέκτρα στον πρόλογο, αφού εκθέσει ένα γνωμικό αναφορικά με την αντοχή των ανθρώπων και τη δύναμη που διαθέτουν ν' ανταπεξέλθουν στις θεόσταλτες συμφορές, ανατρέχει στα πάθη του οίκου των Ατρείδων καταλήγοντας στη μητροκτονία της Κλυταιμνήστρας αποδεχόμενη το μερίδιο ευθύνης που της αναλογεί και προσδιορίζοντας τις συνέπειες της πράξης στην ψυχική κατάσταση του αδελφού της. Ο ποιητής καταφέρνει μέσα σε 30 στίχους να συμπυκνώσει τα

¹⁸⁰ Ευριπ. *Ηλεκ.* 1221-1232, μτφρ. Τ. Ρούσσος (1988) 30.

¹⁸¹ Lawrence (2013) 277-279.

¹⁸² Μαυρόπουλος (2008) 55-58.

φονικά μιας ολόκληρης γενιάς και να εντυπώσει στους θεατές σκηνές βίας, δέους και τρόμου.¹⁸³

Ο Ορέστης παραμένει βουβό πρόσωπο μέχρι το πρώτο επεισόδιο, αλλά η θέση και η διάθεσή του αποδίδονται από τη διαλογική ρήση της Ηλέκτρας και της Ελένης. Ο ήρωας διατελεί σε λήθαργο και δεν κοινωνεί στη συνομιλία, αλλά απαρτίζει το θέμα συζήτησής τους. Η αποτύπωση της ψυχικής του νόσου διαγράφεται μέσα από την προσπάθειά του να επανέλθει από τη νάρκη στην οποία βρίσκεται. Είναι ευγνώμων που ο ύπνος τον ανακουφίζει και λειτουργεί ως ένα μέσο λησμονιάς του φονικού που τέλεσε, αλλά γρήγορα μεταβαίνει σε κατάσταση κρίσης, καθώς βιώνει το κυνήγι των Ερινυών. Μέσα από αυτή τη σκηνή ο ποιητής ερμηνεύει τη θεοποίηση του φόβου από τους ανθρώπους. Οι στυγρές θεότητες αναπαριστούν τις τύψεις μιας ένοχης συνείδησης μέσα από την οποία ο ποιητής αποδίδει το ήθος του. Ο Ορέστης δεν είναι ο υπερφυσικός και εξιδανικευμένος ήρωας του Αισχύλου και του Σοφοκλή αντίστοιχα, αλλά ένας τύπος με ανθρώπινες αδυναμίες, ο οποίος διετέλεσε ένα έγκλημα με συνεργό τον Απόλλωνα, ένας φονιάς που είχε τη δυνατότητα της επιλογής να αποφύγει τη θανάτωση της μητέρας του και που προσπαθεί να επιβιώσει και να διαφύγει το θάνατο. Η αδελφή του απαρτίζει το μοναδικό στήριγμά του και προσπαθεί με κάθε μέσο να την απολυτρώσει και να τη απενοχοποιήσει από το δράμα που βιώνει, καθώς κινδυνεύει και η δική της ζωή ως ηθικού αυτουργού.¹⁸⁴

«Ὅ πότνια Λήθη τῶν κακῶν, ὡς εἶ σοφὴ
καὶ τοῖσι δυστυχοῦσιν εὐκταία θεός».

«ὦ! Λήθη σεβάσμιμα, λησμονιά των κακῶν,
τόσο σοφὴ θεά στους δύστυχους κι ἐλπίδα!».¹⁸⁵



Εικ. 9: Ορέστης καταδιωκόμενος από τις Ερινύες. D. Scott, 1838, Aberdeen Art Gallery & Museums. (Πηγή: <http://www.greek-language.gr/>).

¹⁸³ Baldry (2010) 172-173.

¹⁸⁴ Damen (1990) 133 κ.εξ.

¹⁸⁵ Ευριπ. *Ορεστ.* 213-214, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1992) 50.

Ο χορός των γυναικών του Άργους συμπαραστέκεται και εκφράζει τη συμπάθειά του απέναντι στον ήρωα, ο οποίος με τις θυμόσοφες σκέψεις του τονίζει πως «*ὁ μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐν βροτοῖς*»¹⁸⁶ η ευτυχία δε διατηρείται στη ζωή των ανθρώπων, αλλά εναλλάσσεται με τη δυστυχία και τις συμφορές.

Μέσα από τις διαλογικές ρήσεις με τον Τυνδάρεω, ο οποίος διατείνεται πως ο εξοστρακισμός από την πόλη συνθέτει προτιμότερη τιμωρία για το φόνο, ενώ η εκδίκηση καταλήγει μια διαδικασία που οδηγεί σε τέλμα, σκιαγραφούνται τα κίνητρα τέλεσης της μητροκτονίας και τα ήθη της εποχής. Προκειμένου να αναιρέσει την κατηγορία της αδιαφορίας του απέναντι στις ικεσίες της μητέρας του, βασίζει την επιχειρηματολογία του στις ηθικές επιταγές και στο γεγονός πως είναι μεγαλύτερη η υποχρέωση του γιου προς τον γεννήτορά του και η πράξη του όρισε έναν σημαίνοντα κανόνα δικαίου, ώστε ο δράστης ενός ειδεχθούς εγκλήματος να μη διαφεύγει της τιμωρίας του με παρακλήσεις. Ωστόσο, προτάσσει την τέλεση της μοιχείας από την πλευρά της μητέρας του ως κίνητρο στην πράξη του φονικού της και όχι τη διάπραξη της συζυγοκτονίας, την οποία όλοι θεωρούσαν θεμελιώδες αίτιο.¹⁸⁷

Έναντι του Μενελάου, ο οποίος δηλώνει την αδυναμία του να του παράσχει αρωγή στο αίτημά του για παρέμβαση στην καταδίκη τους, προβάλλει τον ισχυρισμό του χρέους της ανταπόδοσης και της τέλεσης μιας αδικίας από τη δική του πλευρά, για τη συνδρομή του πατέρα του Αγαμέμνονα στην Τροία, αλλά και την πεποίθηση πως εκείνος των ώθησε στο θάνατο με την πολυετή απουσία του, για να τον απαλλάξει από την ατιμία της Ελένης. Καθώς ο ήρωας βρίσκεται σε δύσθυμη διάθεση μετά την απάντηση του βασιλιά, αποφασίζει να ενεργήσει με σκοπό τη διάσωσή του καταλήγοντας στην απόφαση του εκβιασμού του με την επικουρία του Πυλάδη. Η απονενομημένη πράξη της απαγωγής της Ερμιόνης, ως μέσο διαπραγμάτευσης, και η απόπειρα δολοφονίας της Ελένης αποδεικνύει την ψυχική διαταραχή και τα όρια της απελπισίας στην οποία βρίσκεται ο δράστης, από τα οποία ωθείται μέχρι και τα έσχατα όρια της πρόθεσης του εμπρησμού.¹⁸⁸

Μετά τις συγκρούσεις και την επιχειρηματολογία του Ορέστη ο Χορός τίθεται εναντίον του και προβαίνει σε δηλώσεις που αποτυπώνουν τη διαφοροποίησή του παρά την προηγούμενη έκφραση συμπόνιας και ενδιαφέροντος προς το πρόσωπό του. Οι γυναίκες του Άργους αντιτίθενται στο έγκλημα, το οποίο καταδεικνύουν ως ανόσιο και απεχθές, διατυπώνοντας αυτό που πράγματι πιστεύουν με τις οποίες συντάσσεται και το αθηναϊκό κοινό που βιώνει τα εγκλήματα του Πελοποννησιακού πολέμου για περισσότερα από είκοσι έτη.

¹⁸⁶ Ευριπ. *Ορεστ.* 340, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1992) 60.

¹⁸⁷ Papadimitropoulos (2012) 3 κ.εξ..

¹⁸⁸ Parry (1969) 342-347.

«Τὸ καλὸν οὐ καλόν, τοκέων
πυριγενεῖ τεμεῖν παλάμα
χρόα μελάνδετον δὲ φόνῳ
ξίφος ἐς αὐγὰς ἀελίοιο δεῖξαι·
τὸ δ' εὐ κακουργεῖν ἀσέβεια ποικίλα
κακοφρόνων τ' ἀνδρῶν παράνοια.
θανάτου γὰρ ἀμφὶ φόβῳ
Τυνδαρίς ἰάχησε τάλαι-
να· Τέκνον, οὐ τολμᾷς ὅσια
κτείνων σὺν ματέρα· μὴ πατρώ-
αν τιμῶν χάριν ἐξανά-
ψη δύσκλειαν ἐς αἰεί.»

«Τέτοιο καλό, καλό δεν είναι,
στης μάνας σου να μπήξεις το κορμί
σπαθὶ βαμμένο στη φωτιά
και μαύρο να το δείξεις απ' το αἷμα
στο φως του ἡλιου· ο φόνος
ετούτος είναι ἀσέβεια, μανία
κακούργων· απ' το φόβο του θανάτου
φώναξε η δόλια Τυνδαρίδα. «Ανόσιο,
παιδί μου, ἔργο τολμᾷς σκοτώνοντας
τη μάνα σου· ἔτσι το γονιό σου
δεν τον τιμάς, μα σε προσμένει
παντοτινὴ ατιμία». ¹⁸⁹

Ο Ευριπίδης αποδίδοντας την προσωπικότητα του Ορέστη στην παρούσα τραγωδία θέτει τις απαρχές της εγκληματολογικής σκέψης για διερεύνηση όχι τόσο της εγκληματικής πράξης, αλλά κυρίως της σύνθεσης του ψυχισμού του δράστη, όπως διαπλάθεται μέσα από τις εμπειρίες του, τις καταστάσεις, τους παράγοντες και τα εναύσματα που τον ώθησαν στην πραγματώσή της.¹⁹⁰ Αξίζει να επισημανθεί η σκιαγράφηση της απομόνωσης του ἥρωα, του δράστη της μητροκτονίας, που τον ωθεί στην παράνοια και στις απεγνωσμένες προσπάθειες για σωτηρία, η οποία δεν επέρχεται, τραβώντας τον βαθύτερα στην ηθική εκμηδένιση και στην αίσθηση ενός ζωντανού- νεκρού. Ο ποιητής προβάλλει τον ἥρωα ως ανήθικο, παρανοϊκό και αδίστακτο δολοφόνο, αναιρώντας την πρότερη εντύπωση των θεατών αναφορικά με τους προκατόχους του τραγωδούς που οι ἥρες διακρίνονται για το ηρωικό ἦθος τους, με τις αδυναμίες, τις ευθύνες και τις τύψεις του.¹⁹¹

10. Έγκλημα και σύγχρονη εποχή

Στη σύγχρονη κοινωνία το έγκλημα και η βία συνθέτουν κοινωνικά προβλήματα που απασχολούν την επικαιρότητα καθημερινά με τα κρούσματα να πληθαίνουν διαρκώς και τα άτομα να ωθούνται σε παραβατικές συμπεριφορές. Τα διαχρονικά αυτά φαινόμενα, άμεσα συνυφασμένα την ανθρώπινη κοινωνία, αποτυπώνονται με τίτλους που πηγάζουν από τις

¹⁸⁹ Ευριπ. *Ορεστ.* 819-830, μτφρ. Τ. Ρούσσο (1992) 102.

¹⁹⁰ Φαρσεδάκης (1990) 20-22.

¹⁹¹ Parry (1969) 342-347.

αρχαίες τραγωδίες στα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων. «Οικογενειακή τραγωδία: Γιος σκότωσε τη μάνα του», «37χρονος σφαγίασε την 83χρονη μητέρα του», «Οικογενειακή τραγωδία: σκότωσε τον 7χρονο γιο της!», «Η Μήδεια του Καλαμακίου», « Το έγκλημα του αιώνα στη Θάσο», «Η *φαρμακούλα* με τα τηγανόψωμα» είναι μερικοί μόνο από τους τίτλους που μαρτυρούν τη σύνδεση των σύγχρονων εγκλημάτων με την λογοτεχνική παραγωγή της αρχαιότητας.

Οι σύγχρονες επιστήμες της εγκληματολογίας, της κοινωνιολογίας, της ψυχολογίας, της ιατρικής και πολλαπλών άλλων κλάδων αναζητούν τα αίτια και τα κίνητρα των δραστών που με τόσο γλαφυρό και παραστατικό τρόπο αποτυπώνονται στα έργα των αρχαίων τραγωδών δίχως οι ίδιοι να είναι γνώστες και αναλυτές της ψυχοσύνθεσης του ατόμου. Ωστόσο, διαπιστώνεται πως η ενστικτώδης ενόρμηση, τα βιώματα που διαπλάθουν την προσωπικότητα των δραστών, αλλά και τα κίνητρα και τα μέσα που μετέρχονται οι δολοφόνοι παραμένουν τα ίδια.¹⁹²

Οι λόγοι τέλεσης ενός κακουργήματος, όπως το ερωτικό πάθος, η αδυναμία είτε αντίδρασης στους κοινωνικούς κανόνες ή αφομοίωσης στο κοινωνικό σύνολο, η νομή της εξουσίας και η διεκδίκησή της, η αυτοχειρία, η αυτοδικία και οι εν ψυχρώ ή εν βρασμώ δολοφονίες εμπλουτίζονται με διαδικτυακά εγκλήματα, περιστατικά σχολικού εκφοβισμού, βιασμού, φανατισμού και χουλιγκανισμού, παιδικής πορνογραφίας, εμπορίας ανθρώπων αλλά και ληστείες, διαρρήξεις, τρομοκρατικές επιθέσεις, οικονομικά κακουργήματα και παραβάσεις πολιτικής διαφθοράς.¹⁹³

Τα σημερινά εγκλήματα χαρακτηρίζονται εξίσου ειδεχθή, όπως των αρχαίων τραγωδιών, πολλά από τα οποία είτε παραμένουν ανεξιχνίαστες υποθέσεις στα αστυνομικά τμήματα, είτε οι δράστες δεν καταδικάζονται λόγω έλλειψης αποδεικτικών στοιχείων. Εγκλήματα βεντέτας σε πολλές περιοχές της Ελλάδας έχουν τις ρίζες τους στον αέναο κύκλο της βιαιότητας και της αιματοχυσίας των τραγικών μύθων που απαιτούσαν εκδίκηση για την αποκατάσταση της ηθικής τάξης και οι δράστες έπαιρναν το νόμο στα «χέρια τους» για την απονομή δικαιοσύνης.

Στο σημείο αυτό αξίζει να επισημανθεί πως η τέλεση ενός εγκλήματος στην αρχαιότητα διενεργούνταν από σημαίνοντα πρόσωπα, όπως βασιλείς και βασίλισσες, γόνους αριστοκρατικών οικογενειών, ημίθεους και μάγισσες που καταφέρονταν έναντι των ομοίων τους. Στη σύγχρονη εποχή δράστες είναι κατά κύριο λόγο εγκληματικές φυσιγνωμίες ανώτερων ή κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων που πλήττουν αθώα θύματα άγνωστα σε αυτούς με τη χρήση όπλου ή μαχαιριού, ενώ η σεξουαλική εγκληματικότητα συνδέεται

¹⁹² Δημητρίου (2003) 31-35.

¹⁹³ Γιωτάκος & Τσιλιάκου (2008) 11-12.

κυρίως με τις γυναίκες εξαιτίας του κοινωνικού αποκλεισμού τους, οι οποίες χρησιμοποιούν λεκτικές επιπλήξεις, χειροδικία ή δηλητηριάσεις.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Μαυρή (1988) 151-155.

Συμπεράσματα- Επίλογος

Είναι γεγονός πως το έγκλημα της ανθρωποκτονίας που συναντάται από τις απαρχές της εμφάνισης του ανθρώπου αποτελεί μια ειδική και αποτρόπαια πράξη, το σοβαρότερο ανάμεσα στα κακουργήματα που πραγματώνονται, καθώς θίγει το υπέρτατο αγαθό, τη ζωή. Έτσι, βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των αρχαίων τραγωδών, αλλά και των μεταγενέστερων λογοτεχνών, καλλιτεχνών και επιστημόνων.

Στην παρούσα μελέτη ενδεικτικά αποτυπώθηκαν εγκληματικές μορφές γυναικών και ανδρών με χαρακτηριστικά που θα μπορούσαν να συνδεθούν με τους σημερινούς εγκληματίες. Σύγχρονες Μήδειες, που σφαγιάζουν τα παιδιά τους για λόγους εκδίκησης του συζύγου και επιθυμίας ανταπόδοσης της συζυγικής απιστίας. Κλυταιμνήστρες-συζυγοκτόνοι, με ισχυρή προσωπικότητα που οδηγούνται στο φόνο, για να απαλλαγούν από ένα γάμο που τους προσφέρει κοινωνική και οικονομική καταξίωση, αλλά δεν τις καλύπτει συναισθηματικά. Έτσι, επιλέγουν την πλήρωση των αναγκών τους σε εξωσυζυγικές σχέσεις και δολοφονούν τους συζύγους που στέκονται εμπόδιο. Γυναίκες- Ηλέκτρες που παίζουν το ρόλο ηθικού αυτουργού, διότι δεν έχουν τη δύναμη να επιτελέσουν το φονικό μόνες τους και αναζητούν συνεργούς. Τέκνα- θύτες, όπως ο Ορέστης, που προϋπήρξαν θύματα της γονικής εξουσίας και οδηγήθηκαν στο έγκλημα, για να διατρανώσουν την άρνησή τους να την αποδεχθούν. Ωστόσο, οι αρχαίες τραγωδίες είναι γεμάτες και από άλλους εγκληματίες, όπως ο εν αγνοία του αιμομίκτης και πατροκτόνος Οιδίποδας, η συζυγοκτόνος Δηάνειρα, οι εν αγνοία παιδοκτόνοι Ηρακλής και Αγαύη, οι αδελφοκτόνοι Ετεοκλής και Πολυνείκης, ο Κρέων που ώθησε στην αυτοκτονία την Αντιγόνη και το γιο του Αίμονα, ο παιδοκτόνος Αγαμέμνονας και πολλοί άλλοι ήρωες.

Οι τρεις μεγάλοι τραγωδοί πραγματεύτηκαν στα έργα τους τη διάπραξη εγκλημάτων και διάνθισαν τους παραδεδομένους μύθους με δικές του προσθήκες και νεωτεριστικά στοιχεία συνυφασμένα με το κοινωνικοπολιτικό γίγνεσθαι της εποχής τους, άλλοτε μένοντας πιστοί στους μυθολογικούς θρύλους, ενώ άλλοτε απομακρύνονταν. Στα θέματά τους και στην απεικόνιση των δραστών εμφανίζονται τόσο συγκλίσεις όσο και αποκλίσεις. Κυρίαρχα θέματά τους αποτέλεσαν το δίκαιο της ανταπόδοσης, η μοίρα και η ελεύθερη βούληση και η κατάχρηση της εξουσίας. Ιδιαίτερα, ο Ευριπίδης κατάφερε να διεισδύσει στον εσώτερο κόσμο των ηρώων και ηρωίδων του και, ως σύγχρονος ψυχαναλυτής και εγκληματολόγος, ν' αποτυπώσει με ρεαλισμό τις σκέψεις, τις αντιδράσεις, τις εμπειρίες και τα πάθη που, ερχόμενα σε σύγκρουση με τη λογική, τους οδήγησαν σε ακραίες επιλογές και στα πιο φρικτά εγκλήματα.

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αλεξανδρίδης, Α. (2016). *Ηλέκτρα έμπληη μίσους*. Ανακτήθηκε στις 20/4/20 από το δικτυακό τόπο <http://www.inpsy.gr/el/digital-library/arthra/arthra-ellinika/140-2012-06-12-12-31-16>.

Αλεξιάδης, Γ. (1989). *Αρχαίον Ελληνικόν Δίκαιον, Θεμελειώδεις έννοιες, πρώϊμοι νομοθεσίαι*. Αθήνα: Σάκκουλα.

Αλεξοπούλου, Χ. (2000). *Γυναικεία δράση στον Ευριπίδη. Εκδίκηση και επιβολή (Μήδεια, Ιππόλυτος, Εκάβη)*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ανδριανού, Ε. & Ξιφάρá, Π. (2001). *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο – Ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως τον Μέλανδρο*. ΕΑΠ: Πάτρα.

Βενετσάνος, Κ. (2013). *Τραγωδία: στη φάση της Κάθαρσης*. Ανακτήθηκε στις 30/3/2020 από το δικτυακό τόπο <https://www.ebdomi.gr/arthra-apopseis/arthra-kosta-venetsanou/70-arthra-apopseis/7947-tragodia-sth-fash-ths-katharshs.html>

Γαρδίκας, Κ. Γ. (1918). *Το Παρά τοίς Αρχαίοις Έλλησι και μάλιστα τοίς Αττικοίς Ποινικόν και ίδια το φονικόν δίκαιον*. Αθήνα: Σακελλαρίου.

Γεωργιάς, Α. (2015). *Οι μεταμορφώσεις της Μήδειας*. Ανακτήθηκε στις 11/2/20 από το δικτυακό τόπο <http://www.respublica.gr/2015/10/post>

Γιατρομανωλάκης, Γ. (2003). *Δυο μελέτες για την αρχαία τραγωδία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Γιόση, Μ.Ι. (1996). *Μύθος και Λόγος στον Σοφοκλή*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Γιωτάκος, Ο. & Τσιλιάκου, Μ. (2008). *Ο κύκλος της κακοποίησης*. Αθήνα: Αρχιπέλαγος.

Δεληκωστόπουλος, Στ. (1996). *Η Γένεση του Δικαίου και Αρχαιοελληνική Ποίηση*. Αθήνα: Σάκκουλα.

Δημητρίου, Σ. (2003). *Μορφές βίας*. Αθήνα: Σαββάλας.

Ζαχαράτου, Σ. (2014). *Έγκλημα στην τραγωδία*. Ανακτήθηκε στις 10/3/2020 από το δικτυακό τόπο <https://www.tovima.gr/2014/08/13/vimagazino/egklima-stin-tragwdia/>

Κακριδής, Φ. (2012). *Τραγωδία και σατυρικό δράμα ως το τέλος του 5ου π.Χ. αιώνα*. Ανακτήθηκε στις 18/1/2020 από το δικτυακό τόπο http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/grammatologia/page_047.html

Κατούντα, Σ. (2007). *Από τη μητρική αγάπη στην παιδοκτονία*. Ανακτήθηκε στις 10/3/20 από το δικτυακό τόπο <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/sygkrisi/article/view/10289>

Κούλανδρου, Στ. (2018). «Η απολογία της Κλυταιμνήστρας» στο *Πάπυροι- Επιστημονικό Περιοδικό*, 7, σ. 62-79.

Λιακόπουλος, Ι. (1999). *Η Νομοθεσία της Αρχαίας Αθηναϊκής Πολιτείας*. Θεσσαλονίκη: Κυρομάνος.

Μαρκεζίνης, Β. (2013). *Η κληρονομιά της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό*. Αθήνα: Σιδέρης.

Μαυρής, Μ. (1988). «Γυναικεία Εγκληματικότητα (:);» στο *Επιθεώρηση κοινωνικών ερευνών*, 68, σ. 150-162.

Μαυρόπουλος, Θ. (2008) (επιμ.). *Ευριπίδης Ορέστης*. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος.

Μήττα, Δ. (2012). *Μορφές και Θέματα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας. Κλυταιμνήστρα*. Ανακτήθηκε στις 23/3/2020 από το δικτυακό τόπο http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/atreides/page_009.html

Μήττα, Δ. (2012). *Μορφές και Θέματα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας. Ορέστης*. Ανακτήθηκε στις 23/3/2020 από το δικτυακό τόπο http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/mythology/lexicon/atreides/page_009.html

Μιμίδου, Ε. Κ. (2013). *Ευριπίδης: Η εικονογραφία των έργων του*. Αθήνα: Παπαζήση.

Μπακονικόλα, Χ. (2008). *Τραγωδία και Γλώσσα*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Μπουντούρης, Β. (1990). *Η άλλη Μήδεια*. Αθήνα: Γκοβόστη.

Πανοπούλου, Χ. (2012) «Τα όνειρα και οι χρησμοί στην τραγωδία του Αισχύλου» στο Μ. Στεργιούλης & Γ. Κραίας (επιμ.) *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*. Αθήνα: Κοράλι.

Πανούσης, Ι.Α. (2015). «Τα παιδιά στη Μήδεια του Ευριπίδη» στο κ. Κυριακός (επιμ.) *Το Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο και η πρόσληψή του*. ΕΑΠ: Πάτρα.

Παπαθανασίου, Α. (2010). *Γυναικείες μορφές της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. Αθήνα: Νέδα.

Παρασκευόπουλος, Ν. (1982). *Η δικαστική άφεση της ποινής ως δυνατότητα στα πλαίσια της εγγνητικής λειτουργίας του Ποινικού Δικαίου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Πενολίδης, Θ. (2004). «Η πράξη και η εξαγγελία. Μία διαλεκτική προσέγγιση της τραγικής πράξης στον Αριστοτέλη», στο *Αξιολογικά*, εξαμηνιαία έκδοση θεωρίας και κριτικής, τεύχος 14, σ. 61-93.

Πετρίδης, Α. (2012). *Για τη Μήδεια του Ευριπίδη: αμφίσημη Μήδεια, αμφίθυμοι θεατές*. Ανακτήθηκε στις 15/2/20 από το δικτυακό τόπο https://antonispetrides.wordpress.com/2012/01/26/medea_1_ambiguity/.

Σακκά, Ε. (2018). *Μήδεια του Ευριπίδη: μία αναλυτική προσέγγιση*. Ανακτήθηκε στις 10/2/20 από το δικτυακό τόπο <https://citycampus.gr/>

Σηφάκης, Γ.Μ. (2007). «Τα παιδιά στην αρχαία τραγωδία», στο *Μελέτες για το Αρχαίο Θέατρο*. Ηράκλειο: Αυτοέκδοση.

Συνοδινού, Κ. (1995). «Αιρετικές γυναικείες μορφές στην αρχαία ελληνική τραγωδία» στο *Μορφές της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*. Ιωάννινα: Ίδρυμα Κωνσταντίνου Κατσάρη.

Ταμπάκης, Θ. (2003). *Παιδοκτονία στην Αρχαία Ελλάδα. Μια προσπάθεια ανάλυσης στο έργο Μήδεια του Ευριπίδη*. Ανακτήθηκε στις 10/2/20 από το δικτυακό τόπο https://www.iatrikionline.gr/Deltio_51d/08.htm

Φαρσεδάκης, Ι. (1990). *Η εγκληματολογική σκέψη. Από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας*. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.

Φαρσεδάκης, Ι. (2005). *Στοιχεία Εγκληματολογίας*. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.

Χαΐδου, Α. (2002). *Το σωφρονιστικό σύστημα. Ζητήματα θεωρίας και πρακτικής*. Αθήνα: Νομική Βιβλιοθήκη.

Χουρμουζιάδης, Ν. (1998). *Περί Χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*. Αθήνα: Καστανιώτης.

Χωρεάνθη, Μ. (2020). *Πρόσωπα της Ηλέκτρας. Εκδοχές και ερμηνείες ενός δραματικού αρχετύπου*. Ανακτήθηκε στις 20/5/20 από το δικτυακό τόπο <https://www.fractalart.gr/prosopatis-ilektras/>.

Ξενόγλωσση – Μεταφρασμένη

Alder, M., C. & Polk, K. (1996). “Masculinity and child homicide” in *The British Journal of Criminology*, vol. 36, no. 3, Special Issue, pp. 396-411.

Allan, W. (2002). *Euripides: Medea. Duckworth companions to Greek and Roman tragedy*. London: Duckworth.

Allan, W. (2013). “The Ethics of Retaliatory Violence in Athenian Tragedy” in *Mnemosyne Fourth Series*, Vol. 66, Fasc. 4/5, pp. 593-615.

Allen, D.S. (2003). Punishment in Ancient Athens. Ανακτήθηκε στις 10/11/19 από το δικτυακό τόπο http://www.stoa.org/demos/article_punishment@page=all&greekEncoding=UnicodeC.html

Anderson, M.J. (2010). «Ο μύθος» στο J. Gregory (επιμ.) *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας. 31 εισαγωγικά δοκίμια*. Μτφρ. Μ. Καΐσαρ. Αθήνα: Παπαδήμα, σ. 167-186.

- Baldry, H.C. (2010). Το τραγικό θέατρο στην αρχαία Ελλάδα. Μτφρ. Γ. Χριστοδούλου & Λ. Χατζηκόστα. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Belfiore S. E. (2000). *Murder Among Friends: Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York Oxford: Oxford University Press.
- Bernard, W. (2014). *Αιδώς και ανάγκη. Ατομική βούληση, πράξη και ευθύνη στην αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ. Β. Σπυροπούλου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Bertiére, S. (2005). *Η απολογία της Κλυταιμνήστρας*. Μτφρ. Β. Κοκκίνου. Αθήνα: Ενάλιος.
- Biscardi, A. (1991). *Αρχαίο Ελληνικό Δίκαιο*. Μτφρ. Π. Δημάκη, Αθήνα: Παπαδήμας.
- Blundell, M.W. (1991). *Helping Friends and Harming Enemies: A Study of Sophocles and Greek Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Boedeker, D. (1997). “Becoming Medea: Assimilation in Euripides”, in J.J. Clauss & S. Iles Johnston (επιμ), *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. New Jersey: Princeton, pp. 44-70.
- Bongie, E.B. (1997). “Heroic Elements in the Medea of Euripides,” in *Transactions of the American Philological Association*, 107, pp. 27-56.
- Brook, A. (2018). *Tragic Rites. Narrative and Ritual in Sophoclean drama*. USA: The University of Wisconsin Press.
- Budelmann, F. (2000). *The Language of Sophocles*. Cambridge: Oxford University Press.
- Burnett, A.P. (1973). “Medea and the Tragedy of Revenge,” in *Classical Philology*, 68, pp. 1-24.
- Burnett, A.P. (1998). *Revenge in Attic and later tragedy*. London – Berkeley – Los Angeles: University of California Press.
- Carawan, E. (1998). *Rhetoric and the law of Draco*. Oxford: Clarendon Press.
- Cartledge, P. (2012). «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή των πολιτών της αρχαίας Ελλάδας», στο Easterling, P.E. (επιμ.) *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία. Η Τραγωδία ως θεσμός: το ιστορικό πλαίσιο*. Μτφρ. Λ. Ρόζη & Κ. Βαλάκας. Κρήτη: ΠΕΚ.
- Clastres, P. (2004). *Αρχαιολογία της βίας*. Μτφρ. Β. Κουγκούλου. Αθήνα: ΕΡΑΣΜΟΣ.
- Damen, M. (1990). “Electra's Monody and the Role of the Chorus in Euripides' *Orestes* 960-1012” in *Transactions of the American Philological Association*, 120, pp. 133-145.
- Dawe, R.D., (1968). “Some reflections on "ate" and "hamartia" 11, in *HSCPh* 72, pp. 89-123.
- Denniston, J.D. (ed.) (2010). *Ευριπίδου Ηλέκτρα*. Μτφρ. Φ. Αδαμίδη. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Easterling, P. E. (1977). “The infanticide in Euripides Medea”, in *Yale Classical Studies*, 25, pp. 177-191.

Foley, H. P. (2001). *Female acts in Greek tragedy. Martin Classical lectures*. New Jersey: Princeton University Press, pp. 243-271.

Gassin, R. (1990). *Criminologie*. 2e ed. Paris.

Goldhill, S. (2008). *Αισχύλου Ορέστεια*. Μτφρ. Α. Παπασυριόπουλος. Αθήνα: Καρδαμίτσα
Hall, E. (2010). “Medea and the Mind of a Murderer” in Bartel, H. & Siman, A. (ed.), *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*. N.Y.: Modern Humanities Research Association & Routledge, LEGENDA, pp. 16-24.

Halporn, J. (1983). “The skeptical Electra” in *Harvard Studies in Classical Philology*, 87, pp. 101-118.

Harrison, A. R. W. (1971). *The Law of Athens, vol. II – Procedure*. Oxford: Clarendon Press.

Harrison, J. (1955). *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. New York.

Hulton, A. (1969). “The Prologues of Sophocles” in *Greece & Rome*, 16, 1, pp. 49-59.

Kitto, H.D.F., (1985). *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Μτφρ. Λ. Ζεάκος, 3^η έκδοση. Αθήνα: Παπαδήμας.

Knox, B. M. W. (1983). “The Medea of Euripides”, in E. Segal (επιμ.), *Oxford readings in Greek tragedy*. New York: Oxford University press. pp. 272-293.

Konishi, H. (1989). “Agamemnon’s reasons for yielding” in *AJP* 110, pp. 210-222.

Kovacs, D. (1993). “Zeus in Euripides’ Medea,” in *American Journal of Philology*, 114, pp. 45-70.

Kyriakou, P. (2011). *The Past in Aeschylus and Sophocles*. Germany: De Gruyter.

Leao, D. (2013). “The Legal Horizon of the *Oresteia*: The Crime of Homicide and the Founding of the Areopagus” in Harris, E., Leao, D. & Rhodes, P.H. (ed.), *Law and Drama in ancient Greece*. UK: Bloomsbury Publishing Plc, p. 39-60.

Lesky, A. (2010). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Από τη γέννηση του είδους ως τον Σοφοκλή*, τ. Α΄. Μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Lesky, A. (2010). *Η τραγική ποίηση των αρχαίων Ελλήνων. Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους*, τ. Β΄. Μτφρ. Ν. Χ. Χουρμουζιάδης. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.

Lloyd- Jones, H. (1989). «Οι Ερινύες στην αρχαία ελληνική τραγωδία», μτφρ. Α. Στέφος, στο *Φιλολόγος*, 64, σ. 132-141. Ανακτήθηκε στις 30/4/20 από το δικτυακό τόπο <http://www.greek-language.gr/periodika/mags/filologos/1991/64/77870>

Lloyd, M. (1986). “Realism and Character in Euripides’ *Electra*” in *Phoenix*, 40, 1, pp. 1-19.

Lloyd, M. (1992). *The Agon in Euripides*. Oxford: Oxford University Press.

Loraux, N. (1995). *Βίαιοι θάνατοι γυναικών στην τραγωδία*. Μτφρ. Α. Ροβάτσου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

- MacLure, L. (1997). "Logos gunaikos: Speech, gender, and spectatorship in the Oresteia," in *Helios* 24, 112–135.
- MacLure, L. (1999). *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*. N.J. : Princeton University Press.
- Mastronarde, D. J. (2006). *Ευριπίδου Μήδεια*. Μτφρ. Δ. Γιωτοπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Mastronarde, D.J. (2004). "Euripides: *Medea*" in *The Classical Review*, 54, 1, pp. 34-36.
- Mastronarde, D.J. (2010). *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*. New York: Cambridge University Press.
- Michelini, A. N. (1987). *Euripides and the Tragic Tradition*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Mills, S.P. (1980). "The sorrows of Medea" in *Classical Philology*, 75, 4, pp. 289-296.
- Mossman, J. (2001). "Women's speech in Greek Tragedy: The case of Electra and Clytemnestra in Euripides' *Electra*" in *CQ* 51.2, pp. 374-384.
- Papadimitropoulos, L. (2012). "Orestes' Conviction at the Assembly in Euripides' *Orestes*" in *L'Antiquité Classique*, 81, pp. 1-11.
- Parry, H. (1969). "Euripides' *Orestes*: The Quest for Salvation" in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 100, pp. 337-353.
- Rocco, C.(1997). *Tragedy and Enlightenment. Athenian Political Thought and the dilemmas of modernity*. Berkeley- Los Angeles- London: University of California Press.
- Romilly, J. de (1997). *Η νεωτερικότητα του Ευριπίδη*. Μτφρ. Α. Σκιαδά- Στασινοπούλου. Αθήνα: Α. Καρδαμίτσα.
- Romilly, J. de (2001). *Η αρχαία Ελλάδα εναντίον της βίας*. Μτφρ. Α. Μηλιαρέση. Αθήνα: Το Άστυ.
- Romilly, J. de (2006). *Η έξαρση της δημοκρατίας στην αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ. Μ. Αθανασίου & Κ. Μηλιαρέση. Αθήνα: Το Άστυ.
- Romilly, J. De. (2000). *Η εξέλιξη του πάθους: Από τον Αισχύλο στον Ευριπίδη*. Μτφρ. Γ. Γιατρομανωλάκης. Αθήνα: Άστυ.
- Rosenmeyer, T.G., (1952). "The wrath of Oedipus", in *Phoenix* 6, pp. 92-112.
- Sealey, R. (2006). "Aristotle, *Athenaion Politeia* 57.4: Trial of Animals and Inanimate Objects for Homicide" in *Classical Quarterly*, 56, 2 pp. 475-485.
- Segal, C. (1985). "Tragedy, Corporeality, and the Texture of Language: Matricide in the Three *Electra* Plays" in *CW* 79, 1, pp. 7-23.
- Segal, C. (1986). *Interpreting Greek Tragedy. Myth, Poetry, Text*. N.Y.: Cornell University Press.

- Segal, Ch. (1996). "Euripides' Medea: Vengeance, Reversal and Closure" in *Medee et la violence*, Pallas, 45, pp. 15-44.
- Smith, C. (1990). "The Meanings of *Καιρός* in Sophocles *Electra*" in *The Classical Journal*, 85, 4, pp. 341-343.
- Sommerstein, A. (2016). *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*. Μτφρ. Π. Πολυκάρπου. Αθήνα: Gutenberg.
- Stevens, P. T. (1978). "Electra: doom or triumph?" in *Greece & Rome*, 25, 2, pp. 111–120.
- Syropoulos, S. (2016). "Which audience does Euripides address? The reception of the poet in respect to the political intelligence of his audience" in *ELECTRYONE* 4, 1, pp. 26-43. Ανακτήθηκε στις 5/6/20 από το δικτυακό τόπο <http://www.electryone.gr>.
- Syropoulos, S., (2003). *Gender and the Social Function of Athenian Tragedy*. England: The Basingstoke Press.
- Walton, J. M. (2007). *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*. Μτφρ. Κ. Αρβανίτη & Β. Μαντέλη. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Wheeler, G. (2003). "Gender and transgression in Sophocles' *Electra*", in *CQ* 53, 377–88.
- Wilson, P. & Taplin, O. (1993). "The "aetiology" of tragedy in the *Oresteia*" in *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 39, pp. 169-180.
- Winnington-Ingram, R.P. (1980). *Sophocles. An interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wright, M. (2005). "The joy of Sophocles' *Electra*", in *Greece & Rome*, 52, 2, pp. 172-194.
- Zeitlin, F.I. (2008). "Intimate Relations: Children, Childbearing, and Parentage on the Euripidean Stage" in M. Revermann & P. Wilson (eds.), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*. Oxford: Oxford University Press, pp. 318-32.